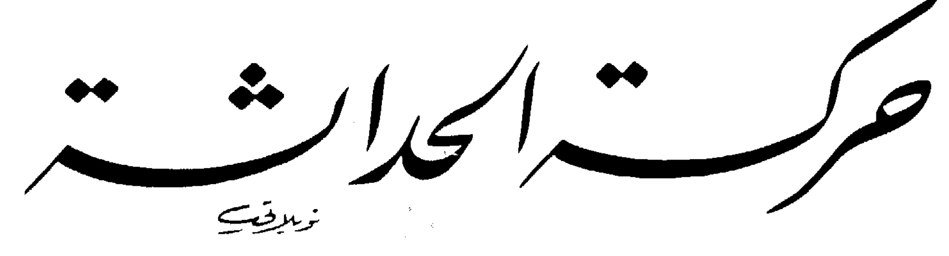
ما لكولم برادبري وجيمس مكفارلين



١٨٩٠ — ١٩٣٠

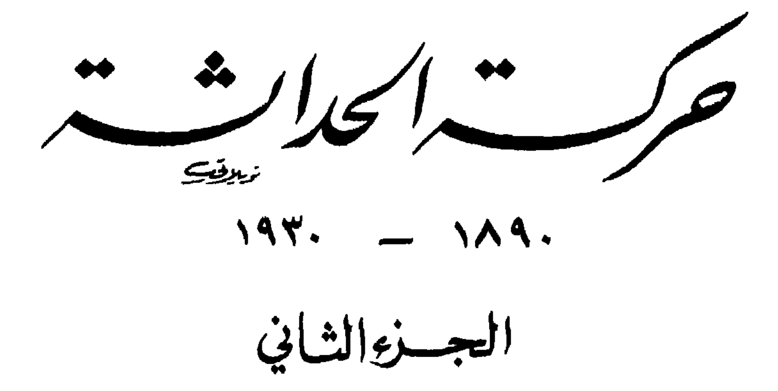
الجزء الثاني

ترجمة
عيسى سمعان

دراسات فكرية (٤٠)

الإشراف الفني زهير الحمو

مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين

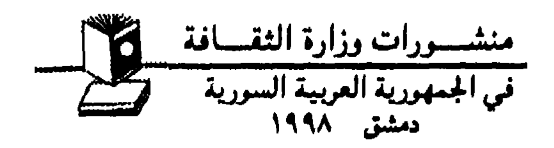


حركة الحداثة

١٨٩٠ – ١٩٣٠

الجزء الثاني

ترجمة
عيسى سمعان



منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٨

العنوان الاصلي للكتاب

MODERNISM (1890 - 1930)

Edited by :

Malcolm Bradbury

and

James Macforlane

Penguin Books

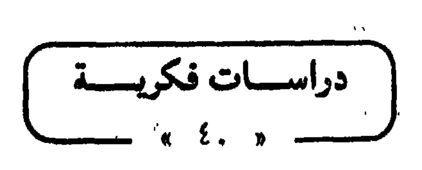
الطبعة الثانية : ١٩٨١

حركة الحداثة : ١٨٩٠ ــ ١٩٣٠ = Modernism / مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين؛ ترجمة عيسى سمعان .ــ دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٨ .ــ٢ج؛ ٢٤سم.ــ (دراسات فكرية ؛ ٤٠) .

١ ــ ٨٠١ ب ر ا ح ٢ ــ العنوان ٣ ــ العنوان الموازي ٤ ــ برادبري
٥ ــ مكفارلين ٦ ــ سمعان ٧ ــ السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع ــ ١١٣٠ / ٧ / ١٩٩٨



الشعر الغنائي للحركة الحداثية

نحن نفهم عموما أن الشعور بأزمة الحركة الحداثية كان حادا على الخصوص في مجال الشعر ، ذلك لأن الشعر يميل ، قبل الأجناس بكافة، الى أن يخبر تغيرات العلاقة والايمان في ثقافة ما عند المستويات المباشرة لعلاقة الذات ــ و ــ الموضوع ، وعند قاعدة الشكل واللغة بالذات . على أنه يوجد في الشعر من بعض النواحي ، أكثر من غيره ، استمرارية مميزة بين الكتابة الرومانسية والحديثة ، وهذا يعود في جزء منه الى أن تغيرات الشعور التي حدثت خلال القرن التاسع عشر قد رصدها بكل حساسية واستجاب لها الشعراء الأوائل . ولعل الاقتصاد الجديد للشاعر الحداثي يتجلى أكثر ما يتجلى في استخدام عروض وأساليب جديدة من قبيل vers libre الشعر الحر ، وسيماء القصيدة على الصفحة على ما يقول كليف سكوت في إحدى المقالات التالية . لكنه قام أيضا على تصور جديد للرمز والصورة اللذين لم يعد ينحوان في الشعر الحداثي نحو الصناعة السهلة للمجاز بل نحو العملية الشاقة عملية صنع الخيال كما يبين ايلمان كرانسو . هذا ، وقد صممت المقالات التالية بحيث تقارب مشكلات الشعر الحداثي من عدة زوايا ــ من خلال اقتصاد جديد في الغنائية وميله للتخلي عن الصيغ السردية (غراهام هاو) ، ومن خلال احساسه بالأزمة الألسنية (ريتشارد شيبارد) ، ومن خلال الوسط الاجتماعي المتبدل والذي فرض عليه الارتباط به (ج. م. هايد) . كذلك

سعينا في هذه المقـالات الى أن نضيف الى التوكيدات التي اتينا على مناقشتها مسبقا في الكتاب ونـنوع فيها ـ بمقابلتها ، على سبيل المثال ، مع إرث المذهب التصويري او الموضوعي الذي اعتبره ناتان زاخ سابقا إرث المذهب التعبيري وهو هام في اللغة الألمانية وليس في الشعر الألماني فحسب ، أو مقابلة التوكيد الكلاسيكي لهولم وايليوت بالارث الرومانسي من خلال فاليري ، وريلكه ، وستيفنس .

القصيدة الغنائيـــة الحداثية

بقلم : غراهام هاو

- ١ -

لعلنا الآن نشهد عملية تغير ثقافي أكبر وأسرع من أية عملية شهدناها قبلا ـ أكبر من نهاية العالم القديم أو خاتمة العصور الوسطى . فثقافة تهيمن عليها الكلمة تأخذ بالتحول الى ثقافة يهيمن عليها الرقم ، ولا أحد يمكنه أن يتنبأ بالمكان الذي ستشغله الفنون التي تعتمد الكلمة في ذلك النوع من المجتمعات الذي يخرج الى حيز الوجود . كان الشعر منذ أيام الحضارات الأولى جزءا من الحياة الجمعية للانسان لكنه لم يلعب دائما الدور نفسه . فقد كان الواسطة التي نقلت الينا القانون والتاريخ، وكان مستودع الذاكرة الشعبية ، وتسلية الجماهير ، والنشاط المقتصر على الخاصة . ولا بد أن نفترض أن الشعر سيستمر لكن تغيرا في موقعه امكن تمييزه منذ بداية العالم الحديث .

بالنسبة لأرسطو تمثل المأساة (التراجيديا) والملحمة النموذج الأعلى للشعر . واثناء معظم الفترة التي امتدت عليها الحضارة الغربية كان هذان الشكلان الشائعان والرئيسان ـ الدراما والقصة السردية البطولية ـ هما اللذين مثلا الشعر . وهما يغيران شكليهما ، وينميّان امتدادات ، ومستعمرات ، وعمليات إزهار ثانوية لا حصر لها . لكن أفكار الناس بخصوص الشعر ، وشعورهم المنظم به هي في أغلبها خبرة عامة ومشتركة، تعبير عن ثقافة ، أو أمة، أو طبقة حاكمة . هذا ، وإن الذاتية الرومانسية لم تغير في الجوهر هذه التوقعات . فقد كان شيلي من قال إن الشعراء

هم المشرعون غير المعترف بهم للعالم . على أنه لو كان هذا القول صحيحا بشكل جلي لما مسّت الحاجة لقوله . فمثل هذه المزاعم الرفيعة المقام ترد على الأرجح عندما يعسر الابقاء عليها .

كان جيل ما بعد الرومانسيين هو الذي شهد بجلاء انكفاء الشعر من دوره الجماهيري لأول مرة . هذا ، وإن دراسة مسببات الأمراض الاجتماعية لهذا التغير سوف يقتضي منا أن نكتب فصلا كبيرا عن تاريخ الثقافة الحديثة . لذلك فنحن معنيون هنا بالأعراض كما تظهر في الشعر ذاته فحسب . وأهمها هي التالية : انكفاء الدراما في معظمها الى داخل مملكة النثر ، تسلم الرواية لدور الملحمة ، وينتج عن هذا أن النموذج الأول للشعر لم يعد موجوداً في الدراما والقصة السردية البطولية بل في القصيدة الغنائية . وعليه ، فإن الشعر يجد تعبيره الأكمل ليس في الصيغة المفخمة بل في الصيغة المتقنة المقيدة ، ليس في اللفظ العام بل في التواصل التلميحي ، ولربما ليس في التواصل إطلاقاً . ومن بين التعاريف الكثيرة التي تناولت القصيدة الغنائية تعريف مشهور ل : ت. س. ايليوت ؛ القصيدة الغنائية في صوت الشاعر المتحدث الى نفسه أو الى لا أحد . إنها تأمل جواني ، أو هي صوت خارج من الهواء ، بغض النظر عن اي متكلم أو مستمع محتمل . وقد كان هذا المفهوم في المركز من مشاعرنا تجاه الشعر طيلة المئة عام الأخيرة .

- ٢ -

كان الشعر الغنائي في الموروث الأوربي الأول يتسم على الدوام ، بالطبع ، بنوعية خاصة . فنحن نسمع ب « سوناتة شكسبير المعسولة بين أصدقائه الخاصين » ، وهذه الطريقة في الكلام نموذجية لكن القصيدة الغنائية قد ارتبطت على الدوام بعالم الجماهير في عدد من النواحي المتأسسة والمعترف بها . وقد جرت العادة أن يدعي الشاعر الغنائي لنفسه واحدا من بضعة أدوار معهودة : العاشق ، أو المتودد ، أو الوطني ، أو الحكيم ، أو المتأمل الديني . لكن إلى بودلير ، وهو أول

الشعراء المحدثين ، لا يمكن إيكال أي من هذه الأدوار ، وعندما يدّعي القرابة مع القراء (وهذه تتم عن طريق إهانة محسوبة ـ « أيها القارىء المنافق ، أيا شبههي ، ويا أخي ») فإن ذلك يتم من خلال الجانب الشبحي لحيواتهم la sottise, l'erreur, le péché, la lésine كل ما لا تقرّ به أو ترفضه ذواتهم الاجتماعية ، كل ما يجمعه معهم ـ كما يقول . الحماقة ، الخطأ ، الخطيئة ، النذالة . وهو يضيف قبل كل شيء السأم ، والطموح المجرد من الأمل تقريبا الى نظام هو الى الأبد خارج المتناول « هناك ، كل شيء باستثناء النظام ، والجمال ، والرفاه ، والهدوء ، والمتعة » ـ لكنه هناك ، في مكان آخر بالمرة ، وليس في حاضر يمكن تخيله أو واقع يمكن تصوره .

ولا بد هنا من ايراد تمييز ، هو في الأصل لستيفن سبندر ، بين الحديث والحداثي . الحديث مسألة فترة زمنيّة وتاريخية ، الحداثي ، مسألة فن وتقنية ، انعطاف خاص في الرؤيا . وبودلير هو أول شاعر حديث ، أول من قبل بالموقع غير المصنف وغير المتأسس للشاعر ، الشاعر الذي لم يعد كاهن الثقافة التي ينتمي إليها ، أول من قبل بقذارة ودناءة المشهد المديني الحديث لكنه ليس حداثياً . ومن خصوصية شعره أنه يعبر عن تغريب جديد في لغة التقليد الموروث المتعارف عليه . تذكرنا حركة شعره وحتى لغته الشعرية ، غالبا ، براسين . ومن أجل لغة جديدة وحركة شعرية جديدة تضاهي منزلة الشاعر المتغيرة علينا أن ننتظر الجيل التالي ـ ننتظر رامبو . وإننا لنجد الأصول الأولى للقصيدة الغنائية الحداثية في الأشعار التي كتبها رامبو بين عامي ١٨٧٠ و ١٨٧٣ . فعلاقتها المتغيرة بالثقافة المتأسسة لا تكمن في نزعتها نحو التناقض ـ رغم وضوح ذلك للعيان في حالة رامبو ـ بقدر ما تكمن في نوعيتها العارضة ، العصية على التنبؤ . فشعره شعر المتسكع الهائم ، الذي لا ينبعث من المحرّضات العريقة في القدم ، هو شعر الاحتفالات غير الأرثوذكسية ، والظهورات الاتفاقية . فساندويتشات اللحمة والبيرة تتعرض لتغير في شكلها . (في المطعم الأخضر) . والسلام الذي يتجاوز كل الأفهام يصور

في شكل أختين بيضاوين تسحقان بلطف القمل في شعر طفل غزاه القمل . (جامعتا القمل) . ورجال الجمارك المضحكون هم نمط لكل الاضطهاد الذي يفرض نفسه والعائد كله للنظام الاجتماعي (« رجال الجمارك ») . ولا تقتصر اللغة والصورة الشعرية على المصادر العريقة والمعهودة لكنها يمكن أن تكون في القصيدة نفسها عامية ، وبذيئة ، ومتكلفة ، وشعرية بشكل تقليدي . إن الرمز الفريد للتحقق هو براءة كبراءة الطفولة والتي يمكن أن يخلو التوق اليها من أي أمل ، أو التي قد تعاود الظهور على حين غرّة ، للحظة ودون إعلان مسبق ، وسط ظرف من البؤس والغربة . وقبل كل شيء ، ففي القصائد النثرية والمقطوعات الأثيرية شبه الغنائية تختفي الخطوط الرئيسة الثابتة للعرض التصويري بكافة ، أو للمتوالية السردية أو المنطقية ، ويبعث المعنى بشكل غير مؤكد من خلال فيلم لا يقبل معناه الموحى به التحليل :

لقد أعيد كشفها . ماذا ؟ ـ الابدية . انها البحر المقترن بالشمس .
أيها الروح الديدبان ، دعنا نهمس ببوح الليل الخاوي جداً والنهار يحترق .

ويمكن الوقوع على عرض بصري لافت لهذا الطفل الشيطاني الالهي بين موظفي الشعر الراسخين في صورة فانتان لاتور (ركن الطاولة) . فهي تصور مجموعة من الأدباء الفرنسيين المعاصرين في مواقف رسمية ـ غير رسمية لا تخلو من كد الصنعة . معاطف سود ، ربطات عنق كالفراشة (بابيونات) ، كتان أبيض . أكمام قمصان ، هي أدلة واضحة (حتى صور فيرلين) ، وفي وسطهم يقف رامبو كملاك ضائع عمره ثلاث عشرة سنة يدثر معطفا عتيقا أكبر من حجمه بخمس مرات وعلى وجهه تعبير ينم عن جمال سماوي نـاء .

كذلك سيفيد وصف لغنائيات رامبو بقدر مماثل في تعيين طابع مساحات كبرى في القصيدة الغنائية الحداثية في أرجاء أوربا ، ذلك لأن

جوهر الشعر الحديث سرعان ما أصبح دوليـا ، واستوحى الالهـام في معظمه من فرنسا . على أنه سيكون قاصراً في إحدى الجزئيات . ففي تشديده على الرواية والعصي على التنبوء فإنه يفشل في ملاحظة الكتـلة الضخمة والوزن الكبير للثقافة الموروثة ـ للايمان ، للاسطورة ، للخرافة ، والعادة الشعرية . فالشيفرات الحديثة الابتكار تتراكب فوق شيفرة المعرفة المشتركة . وحتى أعمال رامبو الأولى كانت هي الأشعار اللاتينية الأكثر إتقانا أيام كان طالباً ، كما كانت أشعاره الفرنسية الأولى تعظيما لكوبيه وبانفيل ، الشاعرين الراسخي الشهرة في عصره . وعند شعراء آخرين ـ لدى ييتس وايليوت ، ومالارميه وفاليري ، وريلكه وجورج ، ومونتال وكواسيمودو ، وما تشادو ولوركا ـ يبدو أن ديالكتيك التقليد الموروث والبـدع الجديـدة هو البـاعث الأكبر على أعمـالهم . وحتى الشيوعيان ، بريخت ونيرودا ، الملتزمان ايديولوجياً بالمستقبل يريانـه متجذرا في التاريخ والماضي الذي لا مفر منه . هذا الشعور الحاد بالتوتر القائم بين الحساسية المحدثة وأساليب الشعور القديمة العهد يلحظ أكثر ما يلحظ لدى شعراء المئة سنة الأخيرة أكثر منه في أية فترة سالفة من ثقافتنا . والحق أنه بالنسبة للشعر الحديث هو حقيقة عامة لا يمكن تجاهلها . والحلول المتنوعـة التي تفرضهـا الاعتقادات الاجتماعيـة والسياسية المتباينة تصبح تنويعات على هذا الموضوع الواحد . والمؤكد أن الحلول متنوعـة . فهنالك الجزم الذي يغلب عليـه التحدي ، جزم أساليب الوعي العتيقة كما عنـد ييتس وجورج . وهنالك الارتصـاف التهكمي للفخامة القديمة والعبارة الحديثة المبتذلة كما عند ايليوت . وعنـد ريلكه كل ضروب الخبرة من الاسطورية الى الجولـة اليوميـة التافهة الشأن ينظر اليها بالتساوي كمادة تتغير هيئتها بالتأمل . وعند مالارميه لا يوجـد الحل الا في العمليـة الفنية ذاتها . ف « موضوع » القصيدة يصبح لا ماديـا أو غير موجود ، ومادة العمـل هي ببساطـة تركيبته الذاتية .

ومنه الانتقائية التي يتميز بها الشعر الحديث . الشعر لم ؛
يمتح ، كما كانت الحال مع معظم المدارس الشعرية السابقة ، من ت
ثقافي واحد . هذا ، وقد لفت مالرو الانتباه الى التغير العميق في ح
الفنون البصرية والذي نجم عن وجود (« المتحف المتخيل ») . ومع ت
الطرائق الحديثة في إعادة الانتاج فإن فنّ الحضارات بكافة، والعصور ؛
قد أصبح متاحا للجميع ، في أقرب مكتبة عمومية . ومع بعض التقيي
العائدة للتنوع اللغوي فإن الشعر يجد نفسه في الوضع ذاته . فالثق
الكلاسيكية فقدت سلطتها الفريدة ، وليس هناك من دين مسكوني .
ابان علماء النفس والانثربولوجيا انظمة للرمزية سابقة على البنى المتع
عليها . ويتوافر لدى الشاعر اساطير العالم بكافة ، وهذا يعني أيض
لا يملك أيا منهـا ـ ايّاً منها يمكن أن يفرض نفسه بشكل اكيد على انه ملك
طريق الحق البسيط في الوراثة . والقوة الفكرية المحتومة والتوحيد
العالم الحديث هي قوة العلم الطبيعي . ونظراً لأن الشاعر معني بج
الخبرة التي لا يمسهـا العلم الطبيعي فانه (الشـاعر) يترك لي
اسطورته الخاصة ، أو ليختار واحدة عن طريق اختيار وجودي تعس
من المتحف الواسع غير المقنن (من القوانين) ، من دكان سقط المت
اللامحدود للماضي الغابر . ومن وجهة نظر الشعر فإن الأنظمة الاسط
الكبرى التي هي من حاضرنا تحديـدا ـ فلندعهـا بايجاز الفروي
والماركسية ـ انما هي أساطير كما غيرها . فالماركسية لا تقدم للشعر
موضوعات واية مواد لم يحتز عليها مسبقا . وهي لا تقدم إلا إمكا
تنظيم هذه المواد في خطة عمل اجتماعي وسياسي ـ امكانية لم يكن ال
ميالا الى تبنيها إلا بشكل طفيف جدا . وقد كان العالم الذي نشأ ف
الشعر الحديث عالم الثقافة البورجوازية الرقيعة ، وريث كل العص
وله من الموارد الفنية ما يجعله على دراية تامة بارثه . على انه وحتى
عام ١٩١٤ فان الموقف الغالب في الشعر هو « احساس بالنهاية »
لفكرة **fin de siècle** (خاتمة القرن) أكثر من دلالة زمنية . وعلى
من أنها كانت مرتبطة بحداثة واعية لذاتها بقدر ما يتعلق الأمر بالشعر
ادراك ما ينقضي ويمر أكثر حدة بكثير من ادراك ما سيأتي . وهذا

في مستوى أدنى من مستوى الخطاب المباشر . فنهاية اليوم ونهاية السنة تخلفان سحرا معاودا . ففي الشعر الألماني بخاصة ـ لدى هوفمانستال، وريلكه ، وتراكل وجورج ـ تبدو الصورة الخريفية كوسواس تقريبا ، وتسحب نفسها بسهولة من الطبيعة الى الثقافة . فقصيدة ريلكه «Herbsttag» (يوم خريفي) تختتم بأبيات تصنع موازاة ظليلة بين أيام موسم الحصاد الفائقة النضج ونهاية فترة من الخبرة البشرية :

من لا يملك الآن بيتاً لن يبني غيره . ومن هو الآن وحيد سيبقى هكذا زمنا طويلا . سيستيقظ ويقرأ ، ويكتب رسائل مطولة ، وسيتمشى قلقا هنا وهناك في الأزمة ، في أوراق الشجر الدافعة .

ولم تفعل الثورة الروسية ، حتى عند أولئك الذين هللوا لها باعتبارها أملاً أو قبلوا بها كضرورة ، إلا القليل لتحويل تيار الشعر في الاتجاه الآخر . ففي روسيا يجاهد كل من بلوك ولاحقا باسترناك للابقاء على شيء ما حيا خلال الجلبة أكثر من الاتيان بشيء جديد . والشعراء الانجليز في عقد الثلاثينيات لايزالون مرتبطين عاطفيا بالعالم القديم الذين يرغبون بشكل جلي أن يتخلوا عنه أو يغيروه . فقد كتب أودن قصيدة تنادي بـ « أساليب جديدة في العمارة » ، لكنه أسقطها فيما بعد من القانون بدعوى أنه يفضل حقا الأساليب القديمة أكثر من غيرها . ويستمر جريان المد المؤدي الى النجاح الفني والتنظيم العلمي للمجتمع . لكن مهما تكن رغباتنا الاجتماعية والسياسية فاننا لسنا قادرين على الزعم بشكل معقول بأن الشعر يفيض بها . وعلى العكس ، فان سيكولوجيا الأعماق هي القائد في رحلة داخل الخبرة الداخلية . لكن فرويد نفسه هو الذي أقر بأنه لم يكن مكتشف اللاشعور ، فقد كان الشعراء والفنانون حاضرين هناك قبله . ومساهمة فرويد الكبرى في التاريخ الطبيعي للخيال كانت في فصل ٦ من « تفسير الأحلام » وقد كانت هذه قوية لأنها تبين أن منطق التداعي الموجود في الشعر هو من كنه العقل البشري . وقد

اعطى تحليله لما هو في الأساس مادة سريرية منزلة شبه علمية لعمليات الخيال الرمزي ـ إعادة تأسيس جزئية للشعر في العالم الذي انسحب منه . لكن الشعراء قد حرسوا بعناية كشوفهم الخاصة ولم تكن لهم إلا علاقة ضئيلة بالتحليل النفسي . فقد رفض ريلكه أن يحلل من قبل فرويد ، ورفض جويس أن يحلل من قبل يونغ ، واعتقد لورانس أنه قد دحض نظام التحليل النفسي بمجمله .

وعليه ، فإن الشعراء قد رفضوا في غالب الأحيان الأساطير الكبرى والعامة في زماننا وطوروا أساطير خاصة بهم ، بعضها فخم وشمولي ، وبعضها مقصور على فئة قليلة وخصوصي ، لكن ليس لأي منها أية منزلة في عالم المعرفة العلمية والتاريخية المنظمة التي يدير العالم شؤونه بها . (كان هوميروس بالنسبة للاغريق دليلا للسياسة والقيادة . وما علينا الا أن نذكر هذا لنتبين مقدار انسحاب الشعر من عالم الفعل) . وقد طور ييتس نظاما اسطوريا كبيرا يزعم أنه يشتمل على التاريخ ، وعلم النفس الفردي ومصير الروح بعد الموت . الكنه عزاه الى فعل الأرواح المفصولة عن الجسد والتي تتواصل بالغيبوبة والكتابة الاتوماتيكية ، والتي أعلنت عن حدود مشروعها في البداية قائلة « جئنا لنعطيكم استعارات لأشعاركم » . وفي الطرف القصي الآخر ، طرف الخصوصية يصنع لوركا اسطورة من مقاطعته الخاصة ، الأندلس ، التي يمثل فيها الغجر قوى الحياة الغريزية و Guardias Civiles قوى الحضارة القمعية . وقد استخدم ريلكه ـ ولعله أعظم صناع الأساطير قاطبة ـ الرمزية المسيحية ، والأسطورة الكلاسيكية ، والأعمال الفنية السابقة الوجود ، والتحف الصغيرة لكثير من الثقافات وحتى للحياة اليومية العادية ـ لتنحل جميعها على يديه ويتشكل منها حلم متصل يهدف الى تغيير شكل الزمني والسريع الزوال ، وتجاوز الموت واستيعابه في الحياة .

ونظرا لأن هذه المحاولات منفصلة عن النشاط الذرائعي (البراغماتي) لعصرها فإنها تنحو الى التوجه صوب مناطق معرفية ومصادر للتنوير غير

مدركة ــ باختصار نحو نوع من علم الغيب . (« مسافة بعيدة . نحن نعيش بعيداً هناك . . ») تقول هاديات الروح . هذا ويزعم أن الشعر يوصل الى الحكمة المنسية او الى عقيدة سرية . وينظر الى هذا أحيانا على انه نسق حقيقي من معرفة مهجورة ، حكمة الشرق أو طريق تاريخية تم التخلي عنها منذ زمن . وأحيانا يختزل الى لزومية علم النفس ــ المصادر المقتصرة على فئة قليلة هي الان ــ وكانت على الدوام ــ في صلب الحياة الجوانية . وإن أقوى المزاعم واكثرها دواما هي أن الشعر ذاته هو نوع من السحر ، والشاعر ليس عرافا فحسب بل مجوسيا ينوجد على يديه ماراه في الأحلام . ويمكن الوقوع على أكمل عرض لهذا الزعم ، وأقوى رفض حاسم له في الفصل المعنون (سيمياء الكلمة) في (فصل في الجنة) لرامبو . وبالتزام أقل قنوطاً وفي مكان أكثر أماناً داخل المجال الأدبي يقول ييتس في إحدى المراحل « الكلمات وحدها خير لاشك فيه » ومدح بليك كنبي لأنه « ابلغ عن دين الفن ، ذاك الذي لم يحلم به انسان في العالم الذي يقع تحت معرفته » . أما مالارميه فانه يختزل الفنون الأخرى والنشاطات الاخرى بكافة الى الأدب « كل الأشياء في العالم توجد لتتمخض في كتاب ») ــ وبالنسبة اليه الأدب بكافة هو شعر . وعليه فقد نشأت صوفية في الشعر ابلغ عنها علانية وجد في سبيلها المتحمسون المنهجيون ، وهي كامنة في ، وتدعم بشكل خفي شغل عديد الشعراء الآخرين ممن هم أقل نزوعا وميلا نحو الحقائق النظرية المطلقة. هذا الايمان يغدو تخلياً لدرجة أن الشعراء الذين يدينون بالولاء لأورثوذوكسيات أخرى يترتب عليهم بذل جهود مضنية « ليتجردوا منه. فكلوديل يحول ، بخدعة بارعة ، رامبو الى منافح مسيحي . كما يلاحظ ايليوت بشكل صارم أن هدف الشعر هو امتاع الناس المحترمين . ويعيد أودن ليؤكد باستمرار ، بعد تحوله نحو مذهبه الجديد ، اذا كان ذلك تحولاً ، الأولوية الكيركيغاردية للأخلاقي على الجمالي .

لكن العالم الذي نشأ فيه الشعر المحدث لم يكن مسيحيا ولا أخلاقيا. والشعر في عصرنا لايبدو أن لديه سوى قدرة ضئيلة على الاعتماد على اية بنية من الايمان خارج نطاقه هو .

- ٣ -

اتسمت هذه المملكة المستقلة من الشعر بنوعية خاصة وذلك بفعل غلبة القصيدة الغنائية . وقد تبنى بودلير معتقد ادغار آلان بو ومؤداه انه ليس هناك ما يسمى بالقصيدة الطويلة ، ويبدو أن خلفاءه قد تبنوا ذلك خفية . والحق أن القصيدة الطويلة تكاد تختفي : فمعظم الأعمال الشعرية الكبيرة في الأزمنة الحديثة مكون من متواليات شعرية قصيرة مثل (مراثي دوينـو) لريلكـه أو (رباعيات) ايليوت . صحيح أن القصائد السردية والتاريخية الطويلة تظهر بين الفينة والأخرى لكنها تبدو بدعاً عتيقة منبتة عن روح العصر . وتغدو البنى المدعومة بأسباب البقاء والخطط المفهومية المصوغة بعناية غير ضرورية للشعر . فالقصيدة الملحمية تعبر عن خيار اخلاقي ثابت ، أما الغنائية فيمكن أن تكون تعبيرا عن مزاج عابر أو استثارة لحظية . ولا يطلب أن تكون متسقة مع أية غنائية أخرى للشاعر نفسه . وعليه يغدو الشعر مروضا على تغيرات مفاجئة في المزاج والاسلوب . ففيرلين يتحول من البذاءة الى الورع ، وريلكه من ما يقارب الالفة المداهنة الى التجريد الميتافيزيقي ، وغوتفريد بن من القرز بشكل واضح الى الغريب المغوي. وعلى نحو ايجابي تقوم (الأرض اليباب) لإيليوت على هذا المبدأ . فهي تتألف من طائفة متنوعة من المقاطع الغنائية ، بعضها من النوع التقليدي الذي يحن الى الماضي وبعضها الآخر من نوع الأغاني الحلمية السوريالية يتخللها مقاطع من الواقعية الدرامية والهجاء . في شعر من هذا النوع لا تظهر الوحدات الأكبر على السطح ولا توجد في أية بنية تسلس قيادها للتحليل بشكل فوري ، اذ يسبغ عليها عملية تطور نفساني بطيئة وخفية، ليتم تمييزها غالباً بصورة استعادية فقط . وإن كتابة سلسلة غنائيات لهو أشبه بكتابة دفتر يوميات روحاني أكثر من أي شيء آخر . وهي لا تحمل من الشبه مع تنظيم عمل أدبي واسع النطاق الا قليله ، بما لها من متطلبات شكلية خارج نطاق التطور الشخصي للمؤلف . وكثير من نقد القرن العشرين قد قلل من اهمية الصلة البيوغرافية (عن سيرة حياة الشاعر) بين الشاعر وقصائده ، وهو ينظر الى العمل كمصنوعة تعـوم

بمنأى عن خالقها . لكن هذا لا يمكن أن يخفي حقيقة ان الشعر الذي يتخذ الغنائيــة كنموذجه الأول سينحو علــى الــدوام نحــو تقفي حــواف الخبرة الفردية .

لقد وضع الشعر الحداثي وزناً كبيراً على الحرفة الشعورية . وقد استقى بودلير هذا التوكيد من بــو Poe ونقله الى مالارميه وفاليري . ومن فرنسا شق طريقه الى الفكر الشعري لجورج في المانيــا ، وباونــد واليوت في انكلترا ، وانداح من نمة من هذه البؤر . ومع ذلك يبدو أن الايقاعات الشعرية الأكثر عمقاً في زماننا مشروطة بطريقة اخرى . لقد كان الاحتجاج السوريالي قوياً بما له من اعتماد على التنظيم اللا شعوري ،لكن لا حاجــة هناك للاعتماد على المزاعــم الخادعــة للكتابة الأوتوماتيكية . ويمكننا أن نرى الى النتاج الغنائي لشاعر فرد ليس كسجل لتطور نفسي فحسب ، لكن كوسيلة حقيقية تحقق التطور النفسي بموجبها . هذا ، وإن للتطور النفسي قوانينه الخاصة ومن العسير تعميمها . وفي جميــع الأحوال فليست هي نشاطاً مقصوداً للأنا ، ولا هي تحرر من اللاشــعور بل اندماج الاثنين معاً . ونادراً ما تسير بخط مستقيم وغير منكسر . قد تفعل هكذا لبعض الوقت لكن مجرد التخصص في خط خاص يقــود في النهاية الى ازمة تتسبب فيها الحاجة الى دمج المــواد المطروحة جانبــاً والمهملة . ومثل هذه الأزمات يتكــرر حدوثــه في القصص ــ الحياتيــة الشعرية في مئة السنة الأخيرة ، كذلك يتكــرر الاحساس بالفشــل في التعامل معها . ومع ذلك سيكف الشعر ذاته عن الوجود .

... هي كل محاولة
هي بداية جديدة بالكامل ؛ ونوع مختلف من الفشل
لأن المرء لم يتعلم سوى احتياز أفضل الكلمات
عن الشيء الذي انتفى الداعي لقوله .

هناك ثلاثة مخارج فقط من مثل هذه المــآزق النفسية : التغريب بالمعنى السريري ــ الانهيار أو الجنون ، إعادة الاندماج على مستوى من

البصيرة والخبرة ادنى ، والتشخيص الناجح لعناصر متباينة مما يؤدي الى خبرة أشمل على مستوى من نفاذ البصيرة أعلى . وقد حدث الثلاثة كافة في التاريخ الأدبي الحديث . ويظهر عدد الاحترافات الشعرية المبتسرة أن الثالث هو الأقل شيوعاً . فليس هناك في الأدب الحديث أمثال غوته ، والقلة من الشعراء تبدي حيواتهم تطوراً متصلاً ، وإعادة خلق دائم للذات تستمر في الكهولة المتأخرة أو الشيخوخة . والاستثناء البارز هو ييتس . فالتطور العضوي البطيء في حياته الشعرية هو — في جزء منه — ثمرة طاقته الخاصة وعناده ، وفي جزء آخر من اعطيات الحظ الذي قرن مصيره بمصير بلد صغير — والذي يلقى حسن الفهم من قبل الذكاء والارادة الفرديين — أكثر مما قرنه بالحركات اللامضيافة الواسعة للعالم الأرحب .

فقد اخترمت الحرب ، والثورة ، والنفي الكثير من الاحترافات الشعرية ، لكن حتى قبل ان تبدأ فعلها فإن أردأ أشعارها (الاحترافات) الحديثة كانت على خلاف مع العالم الذي نشأت فيه . مرة تلو الأخرى نرى أن الشعراء مكرهون على رحلات غير عادية ، لا يبدو محتملاً انها ستحقق هدفها منذ البداية . والمثال المذهل أكثر من غيره على « رحلة حتى آخر الليل » توقفت بصورة درامية عند أقصى نقطة لها ، هو مثال رامبو الذي أعاد خلق الشعر الفرنسي قبل عمر العشرين ولم يفكر ثانية بالشعر طيلة حياته الباقية . فقد كان التزامه بالشعر شاملاً وعندما بدات آماله تبدو انها وهم كبير تخلى عن المشروع بأكمله . وقد استمرت حياته لمدة ثماني عشرة سنة ، نهاية مزدولة للحياة ، لكن لا شعر بعد ذلك . هذا ، ولا يوجد الكثير من المتطرفين من معيار رامبو ، على الرغم من وجود الكثير من المزيفين الذين تعوزهم الاستقامة والعبقرية . وخارج هذه الأصقاع المقفرة ، تتعدد الإخفاقات النسبية والشريفة لدمج الخبرة الشعرية — بشكل يكاد محتوماً في عصر لا تقدم فيه الثقافة اية نقطة ارتباط والشاعر فيه متروك لوحده بما عنده من قوى ابداعية خاصة به. ولذلك فالشاعر الذي كف عن أن يكون شاعراً يصبح مديراً للنقد ، أو

معلماً لـ « الكتابة الابداعية » أو مداوماً على المؤتمرات الثقافية . وكما ساق سيريل كونولي القول ، البقرة تخدم في حانة الحليب .

طرح سي. جي. يونغ نظرية في الخلق الشعري — وهي أن الملكة الشعرية هي « مركب مستقل » داخل نفس الشاعر منبت عن كامل شخصيته ، ووجوده الاجتماعي والتاريخي . ويترجع صدى هذا بشكل لافت في صورة ت.س.اليوت عن الشاعر كحفاز يحدث الشعر في وجوده تاركاً عقله — في خلاف ذلك — دون مساس . وهذا يبدو — كوصف للشعر بعامة — مبالغة كبرى ، لكن يمكننا أن نرى أن وضع الشاعر الحديث مؤهب بمفرده لتحفيز ذلك . ولعلنا في بداية فترة يحتمل أن يشهد فيها موقع الفنون في الاقتصاد الكلي لحيواتنا مزيداً من التغير السريع . ولا يمكن لهذه الفترة أن تكون مصدر سعادة بالنسبة للفنان . فعندما نعاين التاريخ المرعب لأوروبا في الأعوام الستين الأخيرة فإن الحديث عن اضطراب في موقع الشعر يبدو تافهاً .ومع اقرارنا بأنا نعيش في زمن ردىء ، وأنه لم يشهد سوى الطاعنين في السن زمناً طيباً فإنه يجب أن نعترف بأن عزلة الشاعر ربما تكون خلاصه الوحيد . وإن الحقيقة التي مؤداها أن الشعر لا يحتاز على اية اهمية — ولو ضئيلة — اقتصادية او سياسية ، وأنه معدوم الصلة بأي من القوى التي تتحكم بالعالم الحديث ، قد تطلق يده في فعل الشيء الوحيد في هذا العصر الذي يقوى على فعله — الابقاء على بعض الأجزاء المهملة من الخبرة البشرية على قيد الحياة حتى يتغير المناخ ، حيث من المحتمل أن يتم ذلك بطريقة ما ليست بالحسبان .

أزمــة اللغــة

بقلم : رينشارد شــيبارد

— ١ —

ليست فكرة أزمة اللغة شيئاً حديثاً بالكامل . فقد خبر كثير مــن الشعراء ، في هذا الوقت او ذاك ، إحســاساً بعدم كفاية المصطلح الشعري المتأسس ، وشعروا ، لأسباب شخصية أو ثقافية أوســع من ذلك ، بالحاجة الملحة لتطوير وسائل جديدة لتسخير موارد اللغة . وعليه ، فإن Empedocles لهولدرين ، على سبيل المثال ، و « رسالة الــى طبيب » لهيوم ، و (الافتتاحية) لورد زورث ، تستكشف جميعها خبرة الشاعر للموت الروحي والبعث ، والجدب والوفرة اللغويين . هذا ، ويمر كثير من الكتّاب بفترة يبدو معها أن بعداً أساسياً ، طاقة حيوية ، قد تلاشى من مقدم الشعور وأن سطح اللغة قد كف عن أن يكون منيراً وغدا كامداً غير شاف . ومع هذه الخبرة نغدو على ألفة أكبر ونحن نقترب من العصر الحديث . للوهلة الأولى ، يبدو ان الاحساس الحديث باللغــة الأدبيــة يحوي على نحو متكرر ، هذه الجدلية المألوفة ، جدلية الموت ، والبعث المحتوم في شكل أو صيغة جديــدة . وقــد أوحت مقالة ايليوت عــن « الشعراء الميتافيزيقيين » (١٩٢١) بأن الشعر الانجليزي بين عصر دون Donne والعصر الحاضر قد عانى من قساوة وتصلب في المخ مطردين لم يتعاف منهما قط . وقد كان هذا « الانفصام في الحساسية » حاسماً ، لكنــه كان مــن ذاك النــوع الذي ربمــا أمــل ايليوت أن شــعره ، الذي يفوقه قساوة وسخرية، سيساعد في علاجه . وعلى نحو مماثل فإن

الدورة المركزية لباوند المتمثلة في «هف سيلوين ماوبرلي» (١٩١٩ ــ٢٠) هي تحليل للثنائية البعدية المسطحة لشعر الحركة الرومانتية زمن الانحطاط وتقص للفرص المتوافرة راهناً لاعادة البعد الثالث المفقود للشعر . وبعد أن فرغ ريلكه من « القصائد الجديدة » في عام ١٩٠٨ لم يأت بشعر كبير الأهمية لأكثر من عقد حولت فيه الحرب الكونية الأولى أخيراً العالم الانساني النزعة والارستقراطي الذي استمدت منه «القصائد الجديدة » قوتها ، حولته الى أنقاض . ومع ذلك ، فان رسالته الملفوزة الى فيتولد هوليفيتش بتاريخ ٣١ ت٢ ، ١٩٢٥ توحي بأن « مراثي دوينو » (١٩٢٢) و « سوناتات الى أورفيوس » (١٩٢٢) تمثلان محاولة لكشف ما الذي قد تنبته الأزهار وسط خرائب اللغة .

ومع ذلك ، فإن مقارنة سريعة تعقد بين استكشافات الأزمة اللغوية ما قبل الحداثة وبين مقولة أصلية حديثة ، رسالة تشاندوس لهوفمانستال ، تظهر فارقاً حاسماً . فالأولى تمثل التخلص مما يربك قبيل الانبثاق الجديد للابداع . بينما توحي رسالة تشاندوس بتشاؤم حقيقي حول امكانية بعث الحياة من جديد في اللغة مشيرة الى أن المستقبل يكمن في لغة ليست هي بلغة ، وأنه ، الى أن يعثر على هذه اللغة ، تبقى الامكانية الوحيدة هي الصمت . ويمكن رؤية تشاؤم تشاندوس في قائمة الأشياء التي لا تزال تشعل فيه رؤيا عارضة ولحظية عن الأزل في صحراء خيالية : تنكة سقاية ، مسلفة تراب مهجورة في الحقول ، كلب في نور الشمس ، فناء كنيسة بائس ، كسيح عاجز ، كوخ فلاّح . كل هذه الرموز توحي بالتعب ، والهجر ، والعجز ، والشجن ، جميعها تبدو فضالات وحدة مفقودة أكثر منها مؤشرات على وحدة قادمة . هذا ، ويتخلل إحساس مماثل بالتشاؤم عن إمكانية بعث اللغة من جديد ، وإحساس مماثل بأن كل ما بقي هو بضعة رموز منعزلة واعتباطية، أقول يتخلل كتابات ايليوت ، وييتس، وريلكه . يختتم ايليوت (الأرض اليباب) بتدعيم خرائب الحاضر ببضعة نتف لغوية غامضة . قال ريلكه

لهوليفيتش إن جيله ربما كان « آخر » من عرف « الآلهة البيتية » « أشياء الآلهة الحارسة للبيت » التي انصرف اليها « الأمل والتأمل الباطني » لأسلافهم . ولقد اعترف ييتس في « القرن التاسع عشر وما بعد » :

مع أن الأغنية العظيمة لن تعود
فإن الغبطة ثاوية فيما نملك :
خشخشة الحصى على الشاطىء
تحت الموج المنحسر .

وعلى ما يبدو ، فإن إيليوت ، وييتس ، وريلكه ، كما هوفمانستال عاكفون على حفظ الاحساس بالأزل الذي يسكن النتف القليلة التي تبقت لهم من الماضي والتي بدونها ، كما يرتؤون ، سيعم السواد ، والسأم ، واليأس .

— ٢ —

هذا الاحساس الطاغي بقرب حدوث الجدب اللغوي والموت التخيلي هو مظهر من معضلة سوسيو — ثقافية أكبر بكثير : حلول طبقة وسطى ديمقراطية ، آلية ، مدينية محل نظام زراعي أرستقراطي ، شبه اقطاعي ذي صبغة انسانية . وإذ نظر الى الانتقال على أنه أرتدادي أكثر منه محايداً فإنه قد مثل بالنسبة لهؤلاء الشعراء هجراً لنظام لغته مطواعة شعرياً ، وتراكيبه شاملة ورحيبة ، وصيغه مؤثرة في ديمومتها وتجذرها الظاهرين ، نحو نظام كانت لغته متصلبة الدماغ ، وتراكيبه منحازة وصيغه سطحية التأثير فقط . هذا ، ويقوم اللورد تشاندوس في مؤلف هوفمانستال ، مثله مثل ارستقراطي ييتس ، بتحليل هذه المعضلة جزئياً . في السابق كان قد شعر بأنه جزء من بنية شاملة احتوائية كانت أجزاؤها تطابق وتفسر بعضها بعضاً . أما الآن فانه يشعر بأن هذا الصرح يتفكك الى اجزاء أصغر فقدت اية وحدة ملموسة . وفي السابق كانت

المؤسسات الاجتماعية وسائط تم من خلالها التعبير عن ، وتسخير أعمق الطاقات الجسدية والروحية في الشخصية ، وإسباغ هالة عليا لا نظير لها على الظواهر البشرية والمادية بكافة . أما في الراهن فـإن الصرح الاجتماعي يتفكك ، ولم يعد ممكننا الاعراب عن المفهومات التوحيدية ، مفهومات « الروح » و « النفس » ، وقد حجب اختفاء مركزها التوحيدي الغامض مناطق كاملة من شخصيته وهو لا يشعر الا في النادر بخـرق « فيضان الحياة السامية » للقشرة التي تحيط به . والمفهومات المجردة الحقيقية سابقاً بالنسبة اليه « تتفتت في فمه مثل فطور متعفنة » وفي الخطاب الاجتماعي تغدو أرجاء بكاملها عصية على التصديق . وعليه ، فإن تشاندوس لا يشعر بعد الآن بأن العمل التاريخي الذي كان قد اختطه يستأهل الكتابة . ولا هو يقوى على استخدام الأساطير الكلاسيكية كرموز هيروغليفية تؤول حضارته لذاتها. ولأن النظام الاجتماعي قد أثبت انه متكلف وحكمته ليست جديرة بمعرفتها ، فهو لا يتجشم عناء جمع الحكم والأقوال المأثورة . ويلخص تشاوندس مدى أزمته اللغوية بقوله إنه بينما كان ذات مرة « تحت القناطر الحجـرية للساحة الكبيرة في البندقية » فقد وجد بداخله « تلك البنية التي تسم النثر اللاتينى الذي امتعه مخططه ونظامه أكثر مما أمتعته الصروح التي تشرئب من البحر ، صروح بالاديو وسانسوفينو » ، أما الآن فإن مثل هذه البنى النثرية تبدو مستحيلة لأن النظام الاجتماعي الذي يقترحونه مسبقاً ، وفيـه الانسـان بثوي في المركز ، قد غدا عصياً على التصديق .

هذا ، وتسري صورة الاضطراب هذه في أعماق الشعر الحديث ، وقد أوصل العديد من الشعراء المحدثين الى أمداء أبعـد إحساسهم بالفوضى والتأزم . وعليـه ، فـإن الكثير مـن التعبيريين والدادائيين متأهبون للمجادلة بأن النظام الذي يحل محل النظام الأرستقراطي يتجاهل كل الأجزاء السيالة في الشخصية ــ المشاعر ، الروح ، اللاشـعور ، الخيال ــ وأن العقلانية ، وقابلية التنبؤ ، والنفعية قد انتزعت المركز القوي للفاعلية من اللغة . وهذا الاعتقاد حاسم با النسبة لييتس وايليوت

معاً ، لكنه كذلك ، أيضاً ، على سبيل المثال بالنسبة لبريتون ، لا متشائم بإزاء العصر الحديث(١) .

> الخبرة ... تطوف في قفص يعسر شيئاً فشيئاً حملها على الخروج منه . وهي ، أيضاً ، تستمد قوتها من المنفعة المباشرة وحراستها من الذوق العام . وقد افلحنا ، تحت غطاء الحضارة ، وبدعوى النجاح والتقدم ، أن نطرد من العقل كل شيء يمكن اتهامه ، صوابا أو خطأ ، بأنه خرافة أو وهم باطل ، وأن نحرّم أية وسيلة تتحرى الحقيقة لا توائم العرف المتأسس .

كذلك أعلن كاول شتيرنهايم ، الكاتب المسرحي التعبيري الألماني ، في عام ١٩١٩ بأن القيم الاقتصادية للكفاءة وخصب الانتاج قد غدت حبيسة المؤسسات في ألمانيا القرن التاسع عشر الى درجة « آلت معها اللغة الى تقديم مفهومات كفية عن الظواهر الاقتصادية وحدها » وأنه ، بالتالي ، « لم يكن هناك ما هو حي في ألمانيا خارج نطاق علم الاقتصاد »(٢) وقد كان هذا شكلاً متكرراً بالنسبة للعقل الحديث ، الاعتقاد بأن النظام الصناعي ، أو ديمقراطية الجماهير ، أو مفهومات الكفاءة قد أتت بأشكال مختلفة على النقطة الساكنة داخل الروح وأنه قد تمت التضحية بالنظام لصالح الفوضى العديمة الشكل والفائدة . وعلى نحو مماثل ، فعندما يقارب الشاعر المحدث المدينة الصناعية المزدحمة ، الوسط الخاص بقرننا ، فانه ينظر الى تلك أيضا على أنها مجمع منظم وعقلاني بصورة سطحية ، سطح يخفي طبقة تحتية منسية من التاريخ والحضارة ، أو ، في خلاف ذلك ، من طاقة نفسية متقرحة وغير منظمة. فعند بودلير تحل «المدينة المزدحمة» ، أرض اليباب الصناعية ، ارض الضغينة والسأم محلّ « غابة الرموز » ، وحدة المتطابقات . وإذ يضيع المركز يلتفت بودلير الى السطوح المحركة للشهوات ، محاولاً أن يدفن نفسه فيها كما ليؤكد لنفسه حقيقتها مرة ثانية . على أن الشهوانية تلبس لبوس الكابوس — إذ مهما تكن السطوح مغوية فإنها تبرهن أنها تخلو من المادة ، وهي تنذر

بفذقه الى العدم العديم الشكل والذي يستشعر وجوده تحتها . تربط « الأرض اليباب »لايليوت بين هذا وبين اللغة المصابة بالاخفاق بينما يستخدم غوتفريد بن ، وايفان غول ، وغارسيا لوركا جميعا صورة السرطان للتعبير عن اللاعقلانية الثاوية التي تبري السطوح التي تبدو ظاهرياً وقد اتسمت بالنظام ، سطوح « المدينة المتحجرة » ، وتنفذ من شقوقها .

وهذا هو السبب الذي يجعل السعي الحثيث وراء الغة ضاعت من الناحية الثقافية جد حاسم بالنسبة للشعر الحديث : وباستخدام استعارة باوند نقول ان عديد الشعراء المحدثين قد شعروا أن الله محبوس داخل الحجر . وذلك لأن القدرات الأساسية للغة والشخص — قد وصفت أوصافاً شتى من قبيل « اللوغوس » ، « الكلمة » ، « الذات » « الكينونة ذاتها » ، «Anima Mundi» « اللاشعور » ، « الطبقات الاقدم في الشخصية »— وقد غشتها الرعاية المفرطة للارادة والقوى الشعورية للعقل مما يتطلبه المجتمع التكنولوجي . وإذ هو منبت عن « المصدر الاصلي » فان الشعر الحديث يتخلله احساس بفقدان الوطن . وفي صياغة أبسط لبيت من « مراثي دوينو » نقول : يشعر كثير من المحدثين بأن «الانسان لا يشعر بالطمأنينة في العالم الذي يفسره بعقله « ذلك لان المرء يحس مبدأ الوحدة قد ضاع ، وأن الحاضر يبدو وقد فقد ارتباطه العضوي بالماضي والمستقبل . ويغدو الزمن سلسلة من اللحظات المجتزأة ، والاحساس بالاستمرارية يستلين أمام الاحساس بالانقطاع . وعليه ، تؤول الأفكار الخطية والتقدمية للتاريخ الى غموض . ويشعر المرء بأن المؤسسات الموروثة من الماضي (ومن ضمنها مؤسسة اللغة) أصداف براقة لكنها جوفاء لها سيماء الاستمرارية والاتصال مع الماضي لكنها توفر سطحاً جميلاً لواقع قمعي ومفسد . وقد زعم الفيلسوف الوجودي مارتن هيدغر ، منطلقا من هذا المعنى ، بأن اللغة قد تعرضت لـ « عملية تشويه ونخر » ، وطرحت تشخيصا لانحطاط تاريخي كان يمكن لكثير من الكتاب المحدثين أن يمحضوه موافقتهم :(٣)

لقد وصل الانحطاط الروحي للعالم الى حد أصبحت معه الأمم مهددة بخطر فقـدان البقية الباقية من الطاقة الروحية التي تتيح رؤية الانحطاط ... وفي أرجاء الأرض تعاظم اظلام العالم ، وهرب الآلهة ، وتدمير الكرة الأرضية ، وتحويل الناس الى كتلة ، والكراهية والشك في كل شيء حر ّ وابداعي الى درجة أصبحت معها تلك المقولات الصبيانية من قبيل التشاؤم والتفاؤل عريقة السخف .

وإذ انطلق من مقولات مشابهة عن « نزع المفعولية » عن اللغة فإن رولان بارت يصل الى صيغة حتى اكثر تطرفا : « وعليه فإن الكتابة ممر مسدود وهذا يعود الى أن المجتمع ذاته ممر مسدود »(٤) .

وبالنسبة للكاتب الذي يشعر بأن « المجتمع ممر مسدود » فإن اللغة تكف ّ عن ممارسة السيطرة والتحكم في واقع سيال ومراوغ ، وتتوضع على خياله (الكاتب) في شكل طبقة سميكة ، وتكف ّ عن أن تكون واسطة نيّرة للتعبير الذاتي وتتحول الى شيء أشبه بأنا عليا مستبدة ، وتكف ّ عن أن تكون وسيلة تواصل وتصبح جداراً غير شافعصيا على الاختراق . وقد عبّر فرانز كافكا الذي يشبه عالمه التخيلي رؤية حيوان ينظر من جحره الى عالم لم يعد بسبب تسطحه ورماديته ينتمي اليه ، عبّر عن قنوط مشابه : « ما اكتب يختلف عما اقول ، وما اقول يختلف عمـا أفكر ، وما أفكر يختلف عما يجب أن أفكر ويستمر الأمر هكذا الى أعمق أعماق الظلام »(٥) . لقد تلاشى ما يربط الفكرة مع اللغة ، واللغة مع العالم الخارجي ، والانسان مع الانسان . وكلعبة التنس الصورية في نهاية مؤلف أنطونيوني « الانفجار » فإن الألعاب اللغوية بكافة تبدو وقد أصبحت سخيفة لأن الكرة ، والتي تكفل التواصل بين الذات والموضوع ، قد فقدت .

هذا ، ويبرز الانفصال بين الخطاب الاجتماعي والخطاب الأدبي كجزء لا يتجزأ من الأزمة الحديثة للغـة . وحيث يستمد « سطح » الكتابة

الكلاسيكية قوة من ، ويتطابق مع أصالة البنى الاجتماعية واللغوية التي يفترضها مسبقا ويحتفي بها فإن الكاتب المحدث لا يقوى على أن يتقلد هذا التطابق . اذ عليه أن يفكك بنى العالم التقليدي و « يفجّر » اللغة قبل أن يتمكن من خلق « أيقونة لفظية كفئية » :(٦)

> إن « الشعري » ، أيام الكلاسيكية لا يثير في النفس أي مجال بعينه ، واي عمق في الشعور بعينه ، وأي تماسك خاص ، أو أي كون منفرد ، بل معالجة فردية لتقنية لفظية فحسب ، تلك التي « تعبر عن ذات المرء » وفقا لقواعد أكثر فنية ، وبالتالي أكثر أنسا ومؤالفة من قواعد المحادثة ، بعبارة أخرى ، تقنية إبراز فكرة داخلية ، منبثقة بكامل عتادها من العقل ، كلاما يلقى قبولا اجتماعيا أكبر بفضل وضوح اصطلاحاته بالذات .

هذا ، ويشعر كثير من الكتاب المحدثين ، أكان ذلك صوابا أم خطأ ، أن الخطاب العادي قاصر الى حد العجز . فالكلمات تعترض طريق الواقع لدرجة لا بد معها من مهاجمة اللغة « أسوا الاصطلاحات المتعارف عليها » اذا أريد لها أن تصبح مرة أخرى عدسة يمكن من خلالها كشف « وجه او جانب ثالث » مفقود . ويأتي من هذا الفكرة الحديثة بشكل خاص عن اللغة الأدبية من حيث هي « ذاتية الغائية » «autotelic» . ونظرا لأن الاعتقاد يذهب الى أن اللغة المصطلح عليها هي « فاقدة الملموسية » و « فاقدة المفعولية » وجوفاء فإن جملها ومفرداتها محط رفض بسبب عدم طواعيتها للشعر . وقد راقت لمالارميه الكلمة «ptyx» لأنها لا تعني شيئا وهي بالتالي حبلى بالامكانيات غير المتحققة . كما قال ريلكه ذات مرة إن الكلمة « و » (حرف عطف ــ المترجم) تختلف كلية في القصيدة عنها في الكلام اليومي . زد على أن الشاعر الحداثي يرفض أفكار الفن وتصوراته بكافة لأنها وصف أو تمثيل ، لأن المرء يشعر أن العالم « الحقيقي » قد « سقط » في وهدة أهداف مشكوك بها ، ولا يمكن

أن تكون مهمة الفن إعادة انتاج هـذا العالم ، عالم السقوط أو صنع « سطح » جميل له بلغة لا تسلم هي ذاتها من الشبهات . وعليه ، تكون مهمة الشاعر الحديث هي خلق عالم لغة خيالي مسترد تتم فيه ــ كما ساق أندريه بريتون القول في « الاعتراف الازدرائي » (١٩٢٤) ــ اعادة « الشيء الجوهري » الى الشكل وفيه يعاد اكتشاف او يتم حفظ البعد الضائع في اللغة والنفس البشرية . وهـو يجرد الكلمات من موقعهـا المتعارف عليه في الكلام ويعيد تركيبها بشكل تصبح معه امكانيتها الثانوية المنسية ــ الخصائص الضمنية للمعنى ، الامكانيات الايقاعية والسمعية ، المشابهات مع كلمات اخرى ، المعاني المنسية ــ في موقع الأولية . ويغدو الدور التقليدي للصفة (النعت) محط ارتياب ، ويصبح الشاعر المحدث ميالا لاستخدامها ليس لوصف « المظهر » أو « الملمس » السطحي للاسم بقدر ما يستخدمها لاستخراج ابعاده المجازية (الاستعارية) الكامنة . وفي بعض أساليب الشعر الحديث ، ولا سيما في الشعر الدادائي المجانب للتركيب الجملي و « الفاقد للمعنى » يكون الاسم نفسه موضع ارتياب لكونه عبئا باهظا وشديد الوطأة ، ويكف عن أن يكون المركز الثابت والحاكم في اللغة ، ويصبح ببساطة واحدا من عدة أجزاء تركيبية . وعليه ، فإن الأزمة الحداثية في اللغة لا تتموضع في عجز الفرد المبدع أو في أسلوب أدبي ضمن لغـة يفترض أن تكـون حيـة وذات مفعولية بل في « نزع المفعولية » عن لغة بكاملها من هذا القبيل . والشاعر الحداثي يكف ، والحالة هذه ، عن أن يكون المتلاعب بكميات ثابتة ويسعى الى أن يحرر الطاقات التعبيرية المكبوتة في اللغة ، ويكف عن أن يكون المحتفي بنظام بشـري ويصبح ذلك المجرّب الـذي يبحث عـن « صورة مسترجَعة ومسترجِعة » بالكاد أن تكون ممكنة وسط كون سريع التغير في عملية واضحة الفوضى .

- ٣ -

وهذا يثير المعضلة الحاسمة : إذا كان هناك حقا معارضة متناقضة بين حاجات الروح الابداعية والقيم التي خضعت للتنظيم المؤسساتي من

قبل المجتمع الصناعي الجماهيري فما هي الظروف التي تتيح الخروج من السجن وكتابة الشعر على الاطلاق ؟ كيف يمكن للفنون ، حسب تعبير ييتس ، أن تتغلب على « الاحتضار البطيء لأفئدة البشر والذي ندعوه تقدم العالم ، وتضع يدها على شغاف القلوب مرة ثانية دون أن تصير الى رداء الدين كما في رداء الزمن السالف(٧) ؟ ومن عجيب المتناقضات أن العديد من الشعراء الحداثيين الكبار قد ألفوا أشعارهم من وحي حالة هامشية تصادمت فيها حساسياتهم التي تربت على الصيغ والرموز العائدة لنظام متلاش والتي لا تزال تلقى مصداقية ، أقول تصادمت مباشرة مع المؤسسات المتنافرة للمدينة الصناعية الناهضة . ونحن نقع على التصادم في (الأرض اليباب) حيث تعبر فيها حساسية انجلترا الجديدة (نيوانغلند) عند ايليوت عن اغترابها عن المدينة الجماهيرية الحديثة . ومع ذلك تسعى لاكتشاف أمكنة هناك تسمح ، بسبب من احتفاظها بصلاتها مع مؤسسات الماضي « الأكثر صدقا » ، بخرق القشرة التي تغشى المدينة . ونقع على هذا في شعر المدينة عند بودلير حيث يسعى المزاج الرومانتي الى أن يشيد ملاذات هربا من رعب باريس الحديثة . وكذلك نلقاه في شعر غارسيا لوركا في (الشاعر في نيويورك) حيث ينشد لوركا الذي تربى في اسبانيا الريفية خلاص المدينة في بدائية سكانها السود ما قبل الحقبة الصناعية. وهكذا يغدو العديد من الشعراء الحداثيين « بهلوانيين » « مشائين على الحبال المشدودة » « راقصين » مطلوب منهم الحفاظ على توازن مزعزع على حرف جرف صخري متداع. وليس من المستغرب أن يكون هناك إغراء في الاشاحة عن الهوة السحيقة، ورفض خطر العدم كيما يمكن العودة الى الأمن الذي يوفره المناخ ، أو المؤسسات ، أو الأساطير ، أو الاصطلاحات العائدة لنظام ما قبل الحقبة الصناعية . وتشتبه بعض الدوائر في أن ايليوت قد اتى هذا الأمر تماما، وانه قد قام بالتزامه نحو الماضي على حساب الحاضر . ومن الواضح أن باوند قد انسحب فعلا وعاد ، بما أطلق عليه « لا مبالاة الأولمب » في (هف سيلوين ماوبرلي) الى لغة (بيان) ومفهومات القرن السابع عشر لتحديد الاتجاه الجديد الذي يجب على شعر ما بعد الحقبة الرومانتية

ان يسلكه . كما واجه هوفمانستال ورامبو حالة التهديد نفسها ووجدا الحل في التخلي عن كتابة الشعر بالمرّة . لكن بينما اقترن هوفمانستال بالمؤسسات العامة الزاهية لكن التي تلفظ انفاسها الأخيرة في النمسا الكاثوليكية فان رامبو قد قرّ رأيه ، بما يقارب الاستهكام الشيطاني ، على أن مشكلات الشعر كانت إما لا تستأهل الحل أو أعسر من أن تحلّ وغدا كمن يهرّب الأسلحة .

اما مع ريلكه ويتس فيتخذ الاكتفاء عن الهوة السحيقة شكلا مختلفا. في سنيّهما الأخيرة ارتقى كلا الرجلين ، في المجاز أو الحقيقة ، سلّما متعرجا كان يفضي الى غرفة علوية في قمة برج منفرد . وعقب انهيار عالم « القصائد الجديدة » المكتنف لكل الأشياء فإن ريلكه قد أدار ظهره للحاضر وللمدينة واعتكف في منزل ريفي منفرد في واد سويسري مغمور ليصقل عالمه الداخلي المكون من فضالات الصور في الهواء النقي في (مراثي دوينو) و (سوناتات الى أورفيوس) . وبعد اختفاء عالم الجن في قصائده الأولى وانكسار أحلامه وآماله بالنسبة لايرلندة أشاح ييتس عن القرن العشرين ليخلق العالم المتوتر والمعقد في قصائده اللاحقة المعلّق في الفراغ الذي يتردد فيه بشكل ازدرائي صدى صرخة شبح افلاطون : « ماذا بعد ؟ » . وإذ هو يعلم أن الماضي يفلت منه ، والحاضر أصبح لا يطاق فإن ييتس يترك لأولئك الذين يخلفونه النصيحة نصف المازحة ونصف الجادة بأن(٨) :

غنّوا للفلاحين ، ومن ثمّ
السادة الريفيين راكبي الخيول الأشداء ،
قداسة الرهبان ، وبعد ذلك
الضحك الصاخب لشاربي الجعة الثقيلة .
غنّوا اللوردات والسيدات في غبطتهم
الذين صاروا الى طين
خلل سبعة قرون بطولية .

التفتوا بعقولكم صوب أيام أخر
عسى أن نظل في مقبل الأيام
رجال آيرلندة الذين لا يشق لهم غبار

لكنه في « فرار حيوانات السيرك » يتأمل الامكانية المريرة وهي أن « كل الصور البارعة » التي كانت قد نشأت في « العقل المحض » ربما كانت من بعض النواحي مزيفة لأنها لم تنشأ من « متجر الأدوات العتيقة القذر في القلب » ، تحدّي الأرض اليباب المدينية .

هذا ، وإن عالم الشعراء الذين يأتون في نهاية تقاليد الحركة الرمزية مرعب وفي الغالب غير انساني . واذ ألفوا الأرض تميد من تحت أقدامهم فانهم مبتلون بمعضلة المسؤولية والاستقلال في الرأي . الى من ينتمي شعرهم ؟ وبأي حق يضعون القلم على الورقة قط بعد أن يتبين لهم أنهم يستمدون سلطتهم من لا أحد سوى أنفسهم ؟ هل احساسهم بأنهم « لا منتمون » هو ببساطة عجز عن التكيف ، أو هو صيغة متطرفة من الكبرياء ؟ واذ هم يكتبون في فراغ هل يفعلون أكثر من تصوير أنفسهم بشكل درامي وملء الفراغ بأناهم الخاصة ؟ أبامكانهم أن يتيقنوا من أن سخريتهم الواقية ليست تجرداً بارداً أو Schadenfreude شماتة لا مبالية ؟ هل أن شفقتهم هي مجرد تنازل عاطفي من قبلهم ؟ وحيث لا يستطيع الشاعر ترسيخ الغنائية « أنا » بمعنى واضح من الارث الأدبي أو الهوية الاجتماعية فانه يجد نفسه يرقص رقصة مستحيلة تقريبا وسط عثرات مريعة . واذا تمثل الانجاز الأساسي للداداثيين في اكتشاف أن هذه الرقصة هي امكانية فلا عجب أن يقرر هوغوبال ، مؤسسهم وربما اكثرهم نفاذ بصيرة ، أن الكلفة بالنسبة اليه جد باهظة وينسحب من الزمن الى الجبال العالية والكنيسة الرومانية الكاثوليكية .

وفي عالمه المخيف ، عالم العزلة والأنانية يبدو أن الشاعر الحداثي يشغل موقعا كموقع (هنغر آرتيست) (وتعني : الفنان الجائع) عند كافكا الذي لا يقوى على ايجاد الغذاء الصحيح خارج المجتمع كما بداخله .

أو موقع أدريان ليفركوهن عند توماس مان الذي يكمن تحت مذهبه العقلي البارد فقدان الأمل بقول أي شيء على الاطلاق . كيف للشاعر ، والحالة هذه ، أن يتحرر من هذا الافلاس اللغوي ويتعامل مع خبرة الجدب والعدم دون مساومة على الذات ؟ كيف يتأتى احراز خرق دون الغوص في الأنانة Solipism أكثر فأكثر ؟ كيف السبيل الى التقدم للأمام دون الرجوع الى الوراء ؟ لعل من تقصّى هذه المشكلات وأجاب عنها أولاً هم الدادائيون . فأولاً بدؤوا ، بفعل تجاربهم اللغوية ، بتحديد الافتراضات التي تم على أساسها ادارة قتال حامية المؤخرة (أي عند الانسحاب) عند الحركة الرمزية ، وكانوا هم أول من غامر بالتوصل الى الاستنتاجات الجريئة بأن خبرات العدم والجدب اللغوي يمكن التعامل معها ليس بالتراجع ، أو التسليم أو الانسحاب بل بقبولها ، وأنه من هذا القبول تولد النماذج الجديدة العارضة . وجاء على لسان هانز آرب في قصيدته (السياج) : من يقوى على تحمل صدمة الانقذاف الى الهوة السحيقة قد ينمو له جناحان ويتعلم الطيران . واذا شرع الدادائيون يحققون رغبة تشاندوس في لغة جديدة ليست هي بلغة فان هذا يعود الى أنهم مستعدون لقبول الوضع الجديد للعصر الحديث ولا يصفونه بأنه خلو الأمل بصورة قبلية **a priori** . واذا شعر رجالات ما بعد الحركة الرمزية الأوربيون العظام أنهم يقفون على طرف خيط فقد شعر الدادائيون بأن فقدان الأمل بالنجاة من وضعهم يرغمهم على البدء من جديد . وقد اخترعوا ، بالتعاون مع السورياليين عند بحثهم عن لغة جديدة ليست هي بلغة ، تكتيك الصدمات الذي يمكن للعقل بفعله ، اثر شعوره بسجنه، أن يحرر ذاته في حالة من الدهشة. فتعددية الوسائط، وتنافر النغمات ، والاعتساف ، والأحلام ، ولعب الأطفال والعقاقير ، والمخدرات ، والكتابة الأوتوماتيكية ، والشعر الخالي من المعنى والتركيب الجملي ، وحسن الخط ، والصور المتنافرة بشكل كبير والتأثيرات الفجائية ، هي جميعا مشروعة عند محاولة تفكيك الاجابات المصطلح عليها الى كلمات ، وهزم الرقابة التي فرضتها أجزاء الشخصية المتوضعة

على السطح ، والعقــل الشعوري والإرادة على المستويات الأعمق غوراً في النفس .

وفي الأساس، فقد كان الدادائيون والسورياليون سواء بسواء معادين للفن . ومعهم يكف الأدب والشعر عن حلولهما محلا رفيعاً ويصبحان عوضاً عن ذلك مجرد وسيلة تخديرية واحدة من بين عدة وسائل تعطي إحساساً بالنشوة . ومعهم يغدو الشعر « للاستعمال عند الحاجة » ابتكر لغير ما هدف محدد ، ونافعاً بطريقة تستعصي على التعريف . ومعهم تنحّى اللغة من ذروتها ويعاد تأسيسها ببساطة كواحدة من جملة وسائل اتصال . معهم تكف اللغــة عن أن تكون الأداة (تشـــديد الكاتب على أل التعريف) التي تؤكد السيادة البشرية على الكون وتصبح قوة طبيعية قائمة بذاتها ، قوة تبتكر كما يحلو لها وليس للكائنات البشرية إلا سلطة محدودة عليها . معهم يغدو الانسان خادم لغته أكثر منه سيدها . معهم يخرج الشعر مــن أيدي العباقرة المصطفين ويغدو شــيئا « ينتمي » للمجموع . معهم تصبح الصحيفة المطبوعة مطواعة للإلقاء الشفوي. معهم يكف الشاعر عن أن يكون القائد الكاريزمى والمحتفي بالنظام البشري ويصبح وسيلة تبيح للقدرات الأرضية الجريان من خلالها بصورة أكبر من الحرية. والدادائيون ، وبصورة أكثر منهاجيــة ، السورياليون يقولون بأن على الشاعر أن يترك عزلته ويتعلم قبول «le néant» (العــدم) ويضــع مواهبه تحت تصرف حركة مضادة للثقافة اهدافها اجتماعية ووجودية وليست محض جمالية . وبينا تنبــأ العديد مــن الشعراء الحداثيين الاقــدم بـــ : Armaggedon (*) بصدد عجزهم عن التكيف مع وضع جديد فقد قال الدادائيون والسورياليون ــ وهم ليسوا أقــل إدراكا للأزمة الحداثية في اللغة ــ بوجود طريق عبر هذه الأزمة ، وأن أول خطوة على هذا الطريق تتمثل في قبول الوضع الجديد وأن الخطوة الثانية هي

(*) ارمجدون : موقعة ورد ذكرها في سفر الرؤيا . موقعة فاصلة بين قوى الخير وقوى الشــر (م) .

نُشوء فَهم جديد للغة . ويبدو ، على نحو لا يخلو من التناقض الظاهري
أن كلا الدادائيين والسورياليين يقولون بأن الوسيلة التي تمكننا مـ
التغلب على المدينة الصناعية تكمن في قبولها ، وتعلم محبتها على نـ
ساخر ، ورعاية تلك القوى الفاعلة هناك التي تأكل (تبري) مسبقاً
الداخل قيمها المتأسسة .

يقول الدادائيون والسورياليون بأن وصول الثقافة ما قبل الصناء
وأدبها الى نهاية مسدودة يجب أن لا يخدع الناس ويحدوهم الى الاعتـ
بأن الثقافة والحياة بمجملهما قد وصلتا الى نهاية مسدودة . وعليه
يستخلص أن إعادة تفعيل اللغة يجب أن يأتي من جماعات قبلت بالوضـ
الجديد وتحاول راهناً بلورة « ثقافــة مضادة » من داخلــه . وهـ
فقد كتب راؤول هاوسمان في عام ١٩٢١ بأن « اللغة الجديدة لا تنشـ
إلا عند يتم التغلب على التعسف والصدفة والأنانية الثاوية في الفردانيـ
المحدودة بإدراك أن الالتزم المتبادل هو شأن مجتمع بشري » .

وعقب أفكار عبر عنها جزئياً الدادائيون والسورياليون يبــدو
الشعر الشفوي للثقافة المضادة المعاصرة بالاشتراك مع الوسائل الأخر
(الموسيقى ، الضوء ، العقاقير) يهدف الى خلق وضع مسترد بشـ
عابر ضمن العدم الظاهر الذي أشاح عنه العديد من الشعراء الحداثيـ
الأقدم . وإذ هم مولودون في خضم الواقع الجديد فإنه يبدو أن أفر
الثقافة المضادة يحاولون أن يقولوا أشياء لم يقو على إدراكها الشعر
الحداثيون الأقدم ــ وهي تحديداً أن العلم خاوٍ فقط في نظر أولاء الذين
يعرفون كيف يميزون نماذجه الخفية ، وأنه إمّا يتم قبول العدم نراه و
امتــلأ بالأشكال الغريبــة والامكانات اللا نهائية إضافــة الى المخـ
الجسيمة . وعلى ما يبدو فان الثقافة المضادة تسعى الى التغلب عل
أزمة اللغة عن طريق إعادة تحديد مقام اللغة . وهي تنبذ الأفكار الت
ترى الى اللغة كقوة تصوغ بالتضافر مع غيرها من الوسائل نفسها بفعـ
قوتها الدافعة على نحو يتشكل معه مجموعات من المعاني نيرة وعابرة كـ
رؤية تشاندوس لخنفسة ماء تسبح في تنكة سقايــة مهملة تحت شجر

مظلمة . ويبدو ان الثقافة المضادة تحاول ان تقول إنه يمكن التغلب على ازمة اللغة عندما يتخلى الانسان عن دعواه في انه سيد الكون الذي يخلق المعنى بوساطة لغته ويسلّم بانه ساكن بسيط من سكان الكون يأتي اليه المعنى على نحو غير متوقع من خلال وسائط شتى ليست اللغة إلا واحدة منها . وحيث سلّم الكتاب الأقدمون على نحو لا شعوري بوجود تماثل بين بنى اللغة البشرية وبنى الواقع الخارجي ، وحيث افترضوا بأن كون الخطاب لديهم هو الكون واصيبوا بالذعر عندما شهدوا تداعي هذه الروايات المختلفة فإن الثقافة المضادة ، عقب الدادائيين والسورياليين ، تستغني بغبطة عن هذه الروايات ، وتشعر أن فقدانها هو تحرر من ربقتها ، وتبيح للقوى الكونية أن تفعل باللغة ما يحلو لها إذا كان هذا التسليم يفضي الى مجرد مخرج من المازق الذي اتى مع الحضارة التكنولوجية .

وعندما يكف الشعر عن أن يكون تمريناً مطبوعاً من تمارين المهارة الفردية ويصبح إشارة لفظية للإثارة الحسية الشاملة والانشغال المشترك فإن الفن (إن لم يكن لهذه التسمية في هذا السياق مفارقة تاريخية) يغدو إيماءة ثورية . وعند هذه المرحلة يصبح « الخطاب المتقطع » للشعر الحديث رمز « الطريقة البديلة » ، ويتحول الخيال الشعري المفضي الى التجريب اللغوي الى خيال سياسي مطواع لفكرة مجتمع صناعي قائم على ميثولوجيا لا رأسمالية ، وتصبح الجماعة التي تستجيب كوحدة للغة ذات الشأن صورة مجتمع قائم على التعاون لا التنافس . ويصبح حق كل فرد في ممارسة الشعر كما يحلو له معادلاً لحقه في تقرير مصيره السياسي . وينطوي استنزال مقام اللغة على رفض كل الصور النخبوية . وفي الطرف القصي للشعر الحديث يثوي الاعتقاد بأنه إذا ما قدر قط التغلب نهائياً على خبرة تشاندوس ، وقدّر لعالم « محدودية الاكتفاء الذاتي » المجرد من أسطوريته ان يصبح قط مشهداً طبيعياً أسطورياً ثانية فإن القدرات التخيلية للطبيعة البشرية لا بدّ ان تؤكد ذاتها فيما يرقى الى ثورة اجتماعية . ويبقى امراً غامضاً ما إذا كان هذا الطموح يمثل الفوضى لا النظام ، أو حكم الرعاع لا حكم الديمقراطية ،

او اللا اكتراث المدمر لا الغائية المحررة ، او العقلانية ـ المضادة الفجة لا تمثل الخيال العقل . وما إن تزل القيود بكافة حتى ينهض احتمال غوايــة الشعر الحديث والطموحات السياســية الطوباويــة التي تدعم أساساته من قبل « حوريات البحر » بقدر ما ينهض احتمال رؤيتها لمعبد Chapel Perilous ، واحتمال أن ينتهيا الى الغيبوبة الشيطانية في رثائية دوينو الثالثة بقدر ما ينهض احتمال انتهائهما الى الركود والسكينة في رثائية دوينو الخامسة ـ لكن ربما شكل ذلك الاحتمال الملتبس الثمن الذي لا مهرب منه لقبول العدم le néant والرغبة المفتوحة النهاية للوقوع على معنى عــابر هنــاك .

والكلمة الأخيرة تعود لأدريان لفيركوهن عند مان Mann ، وهو فنان يعرف المخاطر المتأتية عن وضعه الهامشي ، والمهدد على الدوام بالإفلاس التخيلي الشامل . ففي تلك اللحظات النادرة في رواية مان عندما يلقى صوته سماعاً حقيقياً نراه ينطق بخيبات أمل وطموحات سلسلة كاملة من الكتاب الذين عرفوا أزمة اللغة :

> إن مجمل مزاج الفن ، صدقني ، سيتغير ويغدو منشرحاً وأكثر اعتدالاً . هذ أمر محتوم، وهذ شيء حميد . سيسقط منه (في الأصل « منها » تعود على الفن) الكثير من الطموح الكئيب وستكون حصته (حصتها) براءة جديدة ، أجل ، حتى انتفاء الأذى . سيرى المستقبل في الفن ، والفن في ذاته (ذاتها) خادمــة مجتمــع سيشتمل على ما هو اكثر مــن « تثقيف » ولن يحوز على « ثقافة » بل لعله سيكون هــو ثقافة . ولا يمكننا ان نتصور هذا إلا بصعوبة ، ومع ذلك سيكون الأمر على هذه الشاكلة وسيكون الأمر الطبيعي : فن دونما ألم ، صحي روحياً ، غير احتفالي ، غير فاجع ومع ذلك ودود باطمئنان وثقة ، فن يوجد على شروط من الألفة القصوى مع البشر بكافة .

ويبقى أن نرى ما إذا كانت التطورات المعاصرة تمثل ذلك « الفن دونما الــم » .

الحواشي :

١ ــ اندريه بريتون ، في « البيان السوريالي الاول » (١٩٢٤) .

٢ ــ كارل شتيرنهايم « الثورة الالمانية » (برلين ١٩١٩) ، ص ١١ .

٣ ــ مارتن هيديغر « ما الميتافيزيقا ؟ » تحرير رالف مانهايم (نيويورك ، ١٩٦١) ص ١١ و ٣٣ .

٤ ــ رولان بارت « الكتابة في الدرجة صفر » (لندن ١٩٦٧) ص ٦٣ .

٥ ــ في رسالة ، تموز .

٦ ــ رولان بارت ، مصدر سابق الذكر ، ص ٤٨ .

٧ ــ و. ب. ييتس « الرمزية في الشعر » في «Dome» نيسان ١٩٠٠ ص ٢٤٩ ــ ٥٧ .

٨ ــ و. ب. ييتس «Under Ben Bulben» .

شـــعر المدينـــة

بقلم : ج. م. هايد

- ١ -

يمكن المحاججة بأن ولادة الأدب الحداثي قد كانت في المدينة وعلى يد بودلير ، وعلى الخصوص مع اكتشافه بأن الحشود تعني التفرد ، وانه من الممكن استخدام المصطلحين « حشد » و « توحد » على نحو تبادلي وذلك بالنسبة للشاعر الذي يتصف بخيال ناشط وخصيب : « ١ » .

حشد ، توحد : مصطلحان متكافئان وتبادليان بالنسبة
للشاعر الناشط والخصيب .
واذا لم تعرف كيف تعمر وحدتك بالناس فلن تعرف كذلك
كيف تكون متوحدا ضمن حشد لا يفتر عن الحركة .

وإن تقارب هاتين اللفظتين المتماثلتين تقريبا في الصوت (multitude, solitude) ليقنعنا خلال التشابك الزخرفي لخيال بودلير الناشط والخصيب بأن نرى حشود الجماهير كتجريد معمم للرتبة نفسها التي ينتمي اليها الاسم solitude توحد أو عزلة : وفي هذا تمثيل مسبق لـ « الأرض اليباب » لاليوت . ومع اقتراب المدن من بعضها : أو اقتراب المرء أكثر فأكثر منها فإنها تخسر واقعيتها . هذه الفرضية تتحدى قوانين المنظور بطريقة حداثية على نحو متميز :

أورشليم أثينا الاسكندرية
فيينا ، لندن
ليست واقعا .

وايليوت عند هذه النقطة في قصيدته ، سمت عجلة التاريخ ، يغير الاتجاه : فبحثه عن النقطة التي يتقاطع عندها الزمني واللازمني يتخذ على نحو مكشوف صور الاسطورة المسيحية . البحث عن الكأس المقدسة فيه من المادة اكثر مافي الحشود المدينية غير المستعادة والتي يستخدمها لعدم وجود البديل الأفضل كعينات للتردي والجدب . أما الشعراء الحداثيون الكبار الآخرون (كرين ، ماياكوفسكي) فقد فسروا لاواقعية المدينة غير الواقعية باعتبارها فشلاً للفن اكثر منها فشلاً للانسان . واذ هو على خلاف عميق مع المواقف المعادية للديمقراطية الصادرة عن جيل الرمزيين فان كرين يعثـر على هيلانــة طروادة في حافلة تــرام . أما ماياكوفسكي فيتأمل بغبطة البروليتاريا المدينية باعتبارها وكلاء الألفية السعيدة . وفي عمل كلا الشاعرين يسير تجدد المدن جنباً الى جنب مع تجدد الشعر مما يستتلي نظرة مضادة للرمزية ترى الى اللغة من حيث هي ملك للشعب اكثر منها ملك لأية نخبة ثقافية تنقي وتستصفي . لكن كرين وماياكوفسكي ، مهندسي البيئة المدينية المتغيرة الهيئة والتي كانت عوالمها الاسطورية من العظم بحيث لم يكن إنسان بمفرده ليقوى علـى حملها ، يشكلان علامة على احتضار المدينة الحداثية : فقد انتحر كرين غرقا في عام ١٩٣٢ ، واطلق ماياكوفسكي النار على نفسه في عام ١٩٣٠ . ويظهر عمل كلا الشاعرين خلطاً بين القدرة الثوريــة للشعر والرؤيا النبوئية المتحققة ، نهاية الزمن التاريخي . والمأزق موجود بشكل ضمني في عمل بودلير .

اذا كان الحشد والتوحد مصطلحين متساويين وقابلين للتحول فليس للمدينة اي واقع موضوعي . وفي (النوافذ) يتوسع بودلير في هذه الفرضية : (٢)

> عند النظر خلل نافذة مفتوحة من خارج فانك لن تقوى قط على ان ترى مقدار ما ترى وهي مغلقة . فلا يوجد شيء أكثر عمقاً ، واكثر غموضاً ، واكثر إبداعاً ، واكثر إظلاماً أو إبهاراً من نافذة تضيئها شمعة .

تتكرر الكلمة fécond خصيب أو مبدع في موضع حاسم هنا : المدينة في صلبها غير شاعرية (الموقف الرومانسي الأساسي تجاه المسألة، رغم سوناتة جسر ويستمنستر لورد زورث حيث يغافل الشاعر المدينة وهي تنام في وضعية طبيعية جداً) ومع ذلك فالمدينة هي في صلبها أكثر المواد طراً شاعرية . وهذا يعتمد على كيفية النظر اليها . إن غلبة زاوية النظر على المادة هو أمر حداثي على نحو مميز ، وفي شعر بودلير يمكن دراسة زاوية النظر وهي تجر لفاتها الحوية الحرشفية خارج الكهف الرومانسي الذي ولدت فيه . ومن الطبيعي جداً أن تشرع بالاقامة في المدينة التعددية الحديثة . وبودلير غير مرتاح بصدد مكانة فرضيته ، يتوقع رداً حاداً من القارىء ، ويشعر أن عليه أن يدافع عن موقعه . وقد أصبح الموقف (الدفاعي لكن المتعجرف) الوضعية التقليدية للكتاب الحداثيين ، وأصبحت المجادلة مع محاور متخيل ، لكن اللذلك السبب مفرطة في واقعيتها ، اسلوب الوجود ذاته لكثير من الأعمال الفنية الحداثية (« فلنذهب ، إذن ، أنت وأنا ») . وإذ هو جدل على نحو كلاسيكي عند بودلير فإنه يصبح متوفزاً وهازئاً من الذات عند لافورج ، ويتراجع صداه في رنة حزينة في (بروفروك) و (الأرض اليباب)(*) . وغالباً ما يكون محاورة مع الذات بقدر ماهو حوار مع الآخر ، ويبدو على ارتباط مع المرض الذي يسم الحضارة الحديثة ، الشيزوفرانيا (انفصام الشخصية) . وحتى بودلير ، بالطبع ، هو ، في الواقع ، محاور ذاته :(٣)

لعلك ستقول لي : « هل انت موقن أن روايتك حقيقية ؟ »
ومالي بشأن واقع العالم حولي اذا كان فقط يساعدني على
العيش ، وعلى الشعور بأنني موجود واعرف ما انا .

وهذه الأنانة (نظرية تقول بأن لا وجود لشيء خارج الأنا — م) تجد صدى حزيناً لها في « هذه الكسرات التي دعمت خرائبي » لاليوت ،

(*) قصيدتان مشهورتان لـ : ت. س. ايليوت «م» .

وستفيد كمقدمة لموضوع آخر من مواضيع المذهب الحداثي ذاك الذي يجد استعارته الملائمة في صور المدن : مسألة صلة الموهبة الفردية بالموروث الأدبي ، وذاتي وسلالتي ، وسلالتي وماضيها .

- ٢ -

كانت المدينة التي كتب فيها بودلير باريس الامبراطورية الثانية الآخذة بالتوسع ، مدينة هاوسمان الرائعة ، التي تتكاثر فيها واجهات الابنية والصروح الكلاسيكية المحدثة والتي خدمت للمرة الأولى بطرقات تقتفي خطة موضوعة (بشكل يتعارض مع كونها مجرد فرجات بين أبنية) وشبكات الطرف الصحي وانابيب المياه المتميزة والمنفصلة عن بعضها بعضا . وقد أوحت بانبعاث أمجاد روما القديمة (أو هكذا قصد منها) وقد جسدت أولوية الطرق الفكرة المسيطرة عن المواصلات التي تدمج اجزاء الكل ببعضها. وقد عرّضت أن تكون زهرة للأنوار Enlightment جاءت في وقت متأخر : لكن كما كل الأزهار المتأخرة من هذا القبيل فقد تقلدت الأشكال الصلبة للزهرة الخالدة immortelle أكثر من اللدانة الحية لزهرة نامية بشكل طبيعي . وقد هيمن على المدينة وعلى حياتها ايدلوجية الطبقة البورجوازية . وكان لا مفر من أن تثور العناصر المنشقة فيها وعليها . والشاعر فيها كان ينتمي حقيقة ومجازاً للعليات (المشربيات) التي قبعت خلف الواجهات الضخمة : دون أن يحلم بعد بمدينة متغيرة الهيئة ، بنظام جديد ، لكن يحاول أن يشرح لنفسه سبب كونه بالضرورة ملعونا في مجتمع كان جد واثق من خلاصه . وقد أرهص ايفغيني في قصيدة بوشكين (الفارس البرونزي) (كتبت عام ١٨٣٣ لكن نشرت لأول مرة بعد وفاة مؤلفها في عام ١٨٤١ ارهص بهذه الحالة ، كما ارهص ، في الحق ، بكبريات الروايات المدينية لدوستويفسكي . ويعتري الموظف الصغير ، ايفغيني ، الواقع بين رحى الفيضان (ثأر الطبيعة من الانسان بسبب اعتداده بنفسه من جراء اشادته مدينته ضد ارادتها) وسندان النصب التذكاري الصلب للطاغية المتنور الذي أسس سان بطرسبورغ ، يعتريه الجنون . وقد أجبّرت غرفته الى شاعر معدم ، كما

يقول بوشكين بشكل جاف . هنا يكمن اختلاف بوشكين عن بودلير والسبب الذي لا يجعلنا نرى – رغم موقعه المعترف به في قمة روائيي القرن التاسع عشر الروس – في حساسيته سمة الحداثة . لقد رأى مدينة سان بطرسبورغ من زاوية هيغلية ، كتجسيد لفكرة الحرية ، وتنكسر أشعة أرهاصاته بالظلم المتأتي عن الاخضاع العديم الرحمة للطبيعي (بما فيه الانسان ، بالنسبة لبوشكين العقلاني) لما يمليه التجسيد الملموس للفكرة (أبرز الكاتب « الفكرة » طباعيا لتبدو كعنوان أو شعار – المترجم) أقول تنكسر خلل فن هو أبولونييري في الصميم ، صارم ورشيق كالمدينة ذاتها . وتختلف التناقضات في صميم القصيدة جذريا عن التناقضات في صميم قصيدة من قبيل (البجعة) لبودلير ، وهذه جميعها ستمثل على خشبة التاريخ . تمثل سان بطرسبورغ – وقد بنيت بمحاكاة واعية للمدن الغربية مثل امستردام الناهضة في سياق القرن الثامن عشر بكليانية عقلانيــة متجانسة – تمثل بالحجر المدينية المنتظمة لشعر بوشكين . ومــع كل التناقضات المأساوية المتجسدة في نماذج التوازيات التهكمية التي تؤلف بنية القصيدة فان التقريظ الباكر لمدينة النور التي يستطيع الشاعر في لياليها البيض أن يقرأ ويكتب دون مصباح لهو عامل ايجابي في الجدلية . ولا تقدم باريس بودلير بالمقارنة سوى نمط ممسوخ للكلاسيكية : فواجهاتها تخفي القذارة (ربما كانت الحال دوما على هذه الشاكلة : الآن فقط تتبدى مــع تفكيك الصيغ الاجتماعية ، وانهيار التراتبات الطبيعية) . وتتم المحاكاة الساخرة للمدينـــة الكلاسيكية التي أجاد أودن في وصفها في مقالته (الشـــاعر والمدينة)(٤) حيث تشكل المؤسسات ضمانة للحرية والحياة العامة تعبر عن أرفع قدرات الانسان وملكاته ، تتم هذه المحاكاة في الاستهلاك الواضح للعيان الذي يشكل المعمار عند هاوسمان . وتناسق الاسلوب والبنية الذي كان الشاهد الساطع يوماً على الحقيقة التي مؤداها أن الناس المتحضرين في كل مكان تحدثوا اللغة نفسها وأمكنهم أن يتواصلوا مــع بعضهم بسلاسة مدينية ينذر الآن بحبس الناس داخل صدفة صلبة : مظاهر النفاق في الامبراطورية الثانية . الضغينة هي قبــل كل شيء

شعور بالانغلاق (الموضوع الذي يهيمن على شعر بليك المديني : نظراً لأن الانغلاقات قد استوطنت المدن من الناحية التاريخية) ، والحرية الآن تتجه بكافة الى الداخل . لغة الشعر هي صيغة مقيدة وحاصرة : في فرنسا ، ورغم تباهي هوغو ، لم تنتزع الرومانتيكية البيت السداسي التفعيلات Alexandrine الكلاسيكي من مكانه ، أو على الأقل تزحزحه : كليشيهات الصيغ الميتة لفن الخطابة هددت اللغة الأدبية (ولم يكن الرومانسيون أنفسهم بمنجاة من اللوم في هذه المسألة) . لا بد من تنقية لهجة الصنف الأدبي بكامله . وليس يتسم شعر بودلير المديني بالابتداع الجذري في الشكل (على الرغم من أنه يؤثر على البيت السداسي التفعيلة من داخل، أحياناً، كما في (غسق المساء) مستثمراً توازنه الشكلي كواسطة للتراصف الغنائي مع المادة القذرة) : لكن المشكلات التي تؤدي الى الابتداعيات الحداثية في الشكل تجد تعبيراً عاجلاً في عمله . فهي تنشأ عن العلاقة الاشكالية للشاعر مع جمهوره ، ومع سلالته ، ومع ارثه الثقافي ، ومع محيطه ، ومع قارئه . والمشكلات هي جميعاً في الأساس ـ كما نوهت ـ مشكلات علاقة في مجتمع لا يقدم الا وصفا مزيفا ومنافقا لترابط أجزائه مع بعضها . المدينة هي الاستعارة ، الاستعارة الكفية الوحيدة ، التي يمكن التعبير من خلالها عن المشكلات العلائقية . وتلجىء ضرورات السوق الشاعر الى الانتقال الى المدينة ، مثله مثل أي حرفي . وتحتم الضغوطات التنافسية أن يكون وجوده محفوفاً بالمخاطر وفي حالة حرب مع مجتمعه وكل المضيفين الآخرين الذين يتصايحون ويتشاجرون في سبيل النقد الفائض للبورجوازية الصاعدة التي تكفل وحدها الأساس المادي للفن : فهم زبائنه ، ومن يدفع المال يريد أن يكون رأيه في الانفاق هو المسموع . واذ يلفي نفسه معزولا بهذه الطريقة فان الشاعر يلتفت نحو الداخل بتوجيه داخلي يائس يختلف عن الذاتية الرومانسية ويؤالف بين الشظايا التي تعطيه إحساساً خاصاً بالانتماء بوجود نظام ما ، مهما كان شخصياً ويتوافر للشاعر ، والحالة هذه ، محيطه الثقافي رغم أن عليه أن يواصل اعادة اختراعه .

وتعمل قصيدة (البجعة) لبودلير على تبئير هذه القضايا بكافة وترهص بموضوعات وطرائق (الأرض اليباب) . فاستحضارها الافتتاحي لتقليد كلاسيكي حي (منقول من خلال راسين) يقارنها ، بطريقة ايليوتية ، مع حاضر مختزل ويؤلف مساهمة مبكرة في تلك التاريخانية المنقلبة والتي تنكر الاعلانات الواثقة من التقدم وتستبدل بها التأكيد على التراجع : اسطورة السقوط ، انحطاط الغرب . فالنهر أزلي (قارن نهر النيفا في قصيدة بوشكين ، والتايمز في قصيدة ايليوت) والأمواه تعطي الحياة (fecondé, fecond ، الخصب ، الملقح ، التعبيران المفضلان) بينا يستحضر النهر انهارا أخرى للذاكرة والخيال ويعود الشاعر فيمتلك شظايا موروث ثقافي مهشم ، كلاسيكي يتراصف بشكل ساخر مع الكلاسيكي المحدث ، ويستعيد طمأنينته بالتجزؤ والتفكك في وجه الكليات الجائرة التي تنكر الخصوبة (٥) :

باريس القديمة لم تعد موجودة (يتغير شكل المدينة ،
واحسرتاه ، بشكل اسرع من الفؤاد الفاني) .

وتشكل بجعة عنوان القصيدة أحد عديد المنبوذين المدينيين عند بودلير . وهي تعاني ، في المبتدأ ، لأنها فرّت من قفصها (مفارقة جميلة) والرصيف قاس ، ، لكن معاناتها الأكثر تعود لأنها تتوق لانبجاس الرعد الذي يجلب المطر ، الظهور الذي يختم قصيدة (الأرض اليباب) عند ايليوت . ويتوضع المقطع الحاسم بشكل غير منيع (هش) في بداية القسم الثاني من القصيدة (٦) :

باريس تتغير . لكن لا شيء في كآبتي تحرك . قصور
جديدة ، نصب سقالات ، مبان ضخمة ، ضواح قديمة ،
كل شيء استحال مجازا بالنسبة لي ، واعز ذكرياتي تثقل
عليّ أكثر من صخور .

سمتها مجازا ، اسطورة ، رمزا : ليس للنظام الذي ينتمي اليه الشاعر إلا واقعا داخليا حين يغرّب الى هذا الحد عن مجتمعه ويشعر بحدة بحقيقة أن المرء لا يقوى على تغيير الجوهر بتغيير الواجهة . وليس لهذا التغريب علاقة بالزعم الواثق لروسو بأنه قد لا يكون أفضل من غيره من الناس لكنه على الأقل مختلف عنهم : لم يشك رسو للحظة أنه أفضل من غيره من الناس . اما بودلير فيشعر انه ممتلىء بنوع من مادة خام على نحو مؤلم ليس لأي شكل أن يجسدها ، ومع ذلك فهي أغلى شيء يملكه . هي الصخرة التي قدت منها مداميك الحضارة ، وهي من قديم الأزمان . إنها ارثه الثقافي ، وارثنا ، وهي عبء معوّق بالنسبة اليه . ففي قصائد مثـل (البجعـة) و (العجائـز السبعة) تتشكل الصور المدينية ، والتي ترقى الى ما يصفه ايليوت باعتدال بأنه « التكثيف الأول » في الاستعارة التي تشرع بالتعبير عن الانقسام المأساوي للفنان الحديث ؛ ومن خلاله ، الانسان الحديث .

- ٣ -

وإن شعر بودلير لعلى قامـة أخلاقية تقزم عمـل معظم مريديـه ومحاكيه . فبعده تترى كثير من التنويعات علـى الموضوعات المدينيـة المذكورة في عمله . ففي انجلترا نرى أعظم شعر مديني ثاوياً في النثر ، في روايات ديكنز : يمضي مريده وناقده صاحب الحساسية الفائقة ، جـورج جيسينغ ـ رغم أنـه كان يفتقر الى أصالـة ديكنز العميقـة وانسانيته ـ يمضي ليعبّر بطريقة لم يأت معلمه بمثلها عن انبتات الفرد صاحب الحساسية الفائقـة عن جذوره وهو تحت رحمـة الضغوطات التجارية للعاصمة . وينضاف عوزه للغنى الابداعي بالذات الى شحن عمله بإيصاله المحكم للقارىء الكم التخاذلي من المجهود الخيالي اللازم لخلق نظام المرء من الخـواء ، كما هو خليق بالفنان المحـدث . ويسكن شبح المجتمع عالم جيسينغ في رواية من مثل (شارع غروب الجديد) وقـد اتخذ أشكالا ساخرة عن السعادة الزوجية ، والحياة الأسرية الوادعة ،

وزمالة رجال العلم ، ويقترب التوق الى الراحة من التوق الى الموت .
في الشعر الانجليزي لعقد التسعينيات هناك اعتراف بحقيقة زعم كلاو Clough بأن المكان الحقيقي لأبولو الحديث المعزول عن عرشه هو في العاصمة الكبرى .(٧) لكن ليس من المستغرب ، مع جريان الحياة الحقة للشعر الانجليزي في قنوات مغايرة تماما ، أن تتطفل الحماسيات والمقطوعات الموسيقية الكنائسية والديكورات المسرحية وانطباعات أغلب شعر المدينة في هذه الفترة ، والعاكفة على اقتناص الحركة السريعة الخاطفة والنور الدائم التغير لبيئة متبدلة ، ليس من المستغرب ان تتطفل في قسم كبير منها على الشعر الرمزي الفرنسي والرسم الانطباعي والذي لا يعكس منها الا السطح الظاهر . ويجدر أن نورد استثنائين بارزين ، جون ديفيدسون ، بصورة رئيسة عن مؤلفه غير العادي Thirty Bob a Week ، وجيمس تومسون عن الرائعة المتداعية التي لا بد انها المكافىء الأدبي الأقرب للندن الفيكتورية الزائفة القوطية (مدينة الليل المرعب) . وفي كل الأحوال فقد شعر ايليوت بأن كليهما قدساهما في التقليد الحداثي بعنصر انكليزي محلي لم يحاكه الأدب القاري . وتبقى انجليزية ديفيدسون المحلية أقوى خصيصة عنده : إذ تتخلى البروليتارية المدينية عن موقعها للعامل البريطاني ، ويمثل البيان الشعري والايقاعات الكلام الشعبي ، ونحن في عالم « ناس متوحدين بالقمصان » ، العالم الذي يهرع خلاله بروفروك كيما يصل الى غرف الاستقبال الخادعة التي ترحب به بصورة ساخرة ، بثقافة زائفة ، والنسوة اللواتي يتحدثن في غدوهن ورواحهن ، عن مايكل انجلو . قصيدة ديفيدسون هي حوارية مع القارىء . وهي في هذا ليست تنطوي على أصالة وابتكار لكن لهجتها القاسية المكثرة للأسئلة ، لهجة الصوت المخالف في اجتماع عام راض — طريقة جعلها القارىء فردا في اجتماع عام راض — هي مزعجة بحق . ورطانتها تستخدم لتنظيم مناقشة متشابكة تهزأ دوريا بالثقافة العالية ، وتتخلص بشكل ساخر من شعر الامبريالية ، وترتاب على نحو جذري بالداروينية الاجتماعية التي توجه المجتمع الفيكتوري . وهي تعطي الانطباع بأنها كتبت تحت وطأة ضغط انفعالي كبير : لقد شقت القضايا

العامة طريقها في عودة الى الشعر وهي تأبى أن تكون خارجه . واللغة الدارجة تلح على أن تصبح مسموعة . ولبرهة ، وحّد الشاعر ، الناطق باسم الثقافة الراقية ، قواه مع ضحايا الفوضى : لكن مهما تعلم ايليوت من ديفيدسون عن طريق إدخال مصطلح لفظي حي الى الشعر ، فإنه لم يتعلم شيئا عن كيفية استخدام القصيدة الغنائية في النقاش العام : فهو يقرّظ على نحو مضلل بودلير ــ كما نذكر ــ لاشاحته المتعمدة عن القضايا العامة العزيزة على القرن التاسع عشر الاصلاحي ».

وتبقى (مدينة الليل المرعب) لجيمس تومسون وثيقة صادقة بشكل مرعب أكثر منها عملاً أدبياً منجزاً . فمعمارها الضخم هو خراب قوطي متعمد ، وفلسفتها هي تحوير غريب للكالفينية . لقد كان تومسون مفكرا حرا : لكن الاعلان عن موت الاله أمام تجمع للجياع في كاتدرائية كبرى لا يؤتي أي انعتاق من الكرب الأخلاقي . كان تومسون متيقناً من انه واحد من الملعونين ، ولا مجرد نظرية داروينية عن أصل الأنواع أمكنها ان تؤثر في صلابة إيمانه : هذه هي جهنمه الشخصية ، عاكس ضخم رفع أمام الشكوك والريب الفيكتورية : لكن الأسوأ من هذا : إذا كان الاله ميتا فان هذا لا يعني سوى أن مطهره لا معنى له قط ، وليس هناك من مجال لازمني لانقاذ الانسان من مصيدته التاريخية ولو عن طريق لعنه . إن التتابع الأزلي للمعلوم هو المبدأ الناظم للكون من حيث هو حياة مدينية فيكتورية يحدها الزمن . ويقول أحد المحاورين الخياليين الذين يطلون بين الفينة والفينة في القصيدة ، انزع عقارب الساعة بصورة جد حديثة ولسوف تبقى دائرة :

كما حال من تطغى عليه فكرة حادة ووحيدة
يجيب ببرود ، خذ ساعة وامح أرقام واشارات
الســاعات الدائرة
جردها من عقاربها ، وانزع الميناء ،
والعمل يستمر حتى التوقف ، اذ رغم
تجردها من الهدف ، وبطلان استعمالها ، تبقى تدور

هذا ، وتصور لغة هذه الأطياف ، ولا سيما في المحاورات التي لا تبلغ عن شيء ، تصور مقدماً ايليوت : فقد وجد هنا وفي شعر جول لافورغ عبارة بروفروك ، لغة انسان أعاقته شدة حساسيته ولاقى الاحباط في محاولاته لاشادة جسر بينه والآخر :(٨)

وها قد عدتَ أخيرا ، عدتَ .
وكنتَ على أهبة أن أجدّ في اثرك .
ولكنك أخفقتَ : وشعلة الأمل لدينا اسودّت .
باختصار ، كنت على وشك الاستسلام بعبارة « أنا أحبك »،
عندما سجلت
ليس دون غم وألم ، حقيقة أني لم أكن حقا ذاتي كي أعطيها .
... اذا اتفق وقالت من تتوسد وسادة :
« ليس هذا ما عنيته قط ،
ليس هذا قط » .

هذه هي محاورات المحبين : محاولات للهرب من سجن النفس الناجم عن تكافؤ التوحد والحشد . اذا كان الانسان الحديث معطلا من الناحية الروحية فإنه يحمل جروحا أعمق في مراكزه العاطفية : فبشكل أو بأخر يبقى العقم من نصيبه . (الأرض اليباب) تمثل الجدب ولا سيما حيث تتطرق الى الرغبة الجنسية الملتهبة في المقطع المتأسس على عظة النار لبوذا . وعليه فإن (الجسر) لكرين تشيد جسرا يصل الانسان الحديث بـ : بوكاهونتاس ، الأمراء الهنود ، العفاف ، والمشع رغم ذلك بالرغبة الجنسية . وتزاوج أنشودة الزواج عنده (في زواج فاوست وهيلين) بين الانسان الفاوستي المقيد بالزمن عند اشبنغلر ورؤيته للجمال الأزلي ، هيلين . في كلتا القصيدتين هناك فرط في الشعور بإيليوت : وهذا يتجلى في الجدل المقصود الذي يدور فيهما مع اللغة والصورة في (الأرض اليباب) وحيثما يخلق منظور ايليوت التاريخي الطويل احساسا قويا بحاضر التقاليد الذي لا مهرب منه والمتجسد في ذهنية

اوروبا والذي به يتم تقويم الحاضر ، فإن الاسباغ الاسطوري المتعمد عند كرين يستخدم عند الضرورة ما يمكن أن يكون من الماضي ذا جدوى في خدمة خيال انتقائي يحتفي بالمستقبل الذي لا يعوقه عائق . وتدعم المتعة الجميلة التي توجد الفكرة ، والتي يتحسر هوبكنز في سوناتته على ضياعها ، تدعم فن كرين (أو هكذا يريدنا هو أن نعتقد : فهو يقصر عن أن يكون مقنعا تماما) ويجد اندفاعه الدايوانيسي تعبيره في شهوانية غريبة تماما عن عـالم (الأرض اليباب) الذي لا تقدم فيـه الرغبـة الجنسية الا كمجدبة أو قذرة . وقد تكون العاهرة ، والمتجردة من ثيابها (عارضة الجسد) والعذراء المتزمتة جميعا في (الأغنيات الثلاث) (القسم الخامس من الجسر) « على خطأ » لكنهن لسن مخطئات بقدر خطأ ضاربة الآلة الكاتبة والشاب الياقوتي الأحمر عند ايليوت . ويكمن عدم الاقتناع في كونهما تصويرا للرغبة الجنسية في أحادية البعد التي تسمهما : فقد كانا حسب تعبير كرين ذاته في (فاوست وهيلين) « غير معوجين بفعل العالم البعدي » ، ومنشقين بفعل العالم المادي عن الكليانية الكبرى التي تطمح اليها كل حيـاة . ورغم ذلك ، ومن خلالهما تشـع هيئة البوكاهونتاس (مزيج من أسطورة الهنود الحمر والأفلاطونية ، كذا) تماماً مثلما أن الفتاة في الحافلة والمرأة غير المحتشمة في النادي الليلي في (فاوست وهيلين) هما تجسيد لهيلين . وقد يتصور أحدنا ماذا صنع ايليوت بسعي كرين وراء الآلهة الغريبة : إن النظام المفهومي لـ (الأرض اليباب) مهما كان شخصيا فانه يستند الى أورثوذكسية متشددة . لقد جفف فعل الدنس واللاطهارة الماء مصدر الحياة ولن تزهر الأرض ثانية حتى يكفّر عنها . ومن السهل أن نتبين كيف أن (الأرض اليباب) ، وهي قصيدة تدعمها ثقافة كبرى ، وتعيد تقويم تلك الثقافة من وجهة نظر الحاضر ومع ذلك تتسم بسلبية عميقة قد تحدّت كرين في أن يصلح التفاؤل الذي صاغ تاريخ أمريكا ، وأن يفعل ذلك حسب تعبير ايليوت بجعل العاصمة في المركز من قصيدته وباستخدام الحيلة التي لا تستند الى شيء ، الجسر المعلق ، بمثابة رمزه المنظم (بكسر الظاء) . وان المحاكاة الساخرة للهجات المدينية عند ايليوت تفسح المجال لما وصفه كرين بـ « لغة الانتقال الصحيح لموسيقى الجاز إلى

كلمات » . واذ يمتح من ويتمان (وبالتالي ايمرسون أيضا) فان كرين يشيد بناء هوائيا من استعارة لا يسندها سند في شكل جسر بروكلين ، نسيج روبلنغ العنكبوتي من الفولاذ والذي يمثل دور خضوع الطبيعة لارادة الانسان البطولية .(٩) هذا وتتم موازنة منحنى السلسلة من الفولاذ بثقل الطريق والسكة الحديد الذي يحمل : فمدّ جسر عبر نهر هو عمل يرمز الى الثقة والاستكشاف الرائدين ، ومع ذلك فهذا الجسر هو مديني بالكامل في الموضع الذي هو فيه وهو عمل فني باهر ومتطور . فهو يحل محل معدية بروكلين التي أغرقها ويتمان ويتصل ليس مع جزيرة مانهاتن فحسب بل مع الكتلة المجهولة لمستقبل أمريكا . وعلى نحو مثير للاهتمام يختار ايليوت أن يطبع في مجلة (كرايتيريون) مقطعا واحدا فقط من قصيدة كرين : المقطع المكرس للنفق تحت الجسر ، وهو انحدار الى العالم السفلي . والمثل الأعلى يولد نقيضة الأسود : يذهب (النفق) عميقا كما تومسون وايليوت الى العالم السفلي لبشرية حائرة ووحشية حيث يقبع شبح بو Poe ، الرجل الذي - يقول كرين متهماً - « انكر اعطاء التذكرة » . لكن نفق كرين يخرج باطمئنان الى وضح النهار : يقودنا قطار النفق خلل هذا الجحيم المديني دون أن يلوي على شيء ، ودون احساس بروفروك بالذنب من جرّاء تواطؤه . وتطل المدينة على نهر يعد بتجدد الحياة (لا يزال كرين يتعامل مع رموز « الأرض اليباب ») ومتشرب بنوع من البراءة الهوسية . واذا كان تخطيط ديناميكا جسر كرين أقل دقة مما هو عند روبلنغ فإن قوة الشعر في شتى أنحاء القصيدة شاهد على شدة الحاجة التي أوجدته .

في كثير من النواحي يتوازى شعر كرين مع شعر الشاعر المستقبلي الروسي ماياكوفسكي الذي يتغنى في (غيمة في سروال) بمدينة متغيرة الهيئة في شعر شعبي له من لهجة النبؤة ما لشعر كرين لكنه يفوقه بكثير في الخطابة السياسية . وكما هي الحال مع فيرهيرن الاشتراكي الذي نقع في بعض قصائده على نعمة ألفية (من العصر السعيد حيث العدالة والسعادة) ماياكوفسكية ، فان المدينة بالنسبة لماياكوفسكي ليست

الغابة او الصحراء كما يصورها تومسون بل هي بالأحرى نوع من مخلوق وحشي Ville Tentaculaire (مدينة ذات مجسات) (اذا ما استعرنا عنوان أحدى مجموعات فيرهيرن الشعرية) أسبغت عليه الحياة المستلبة للناس الذين اقتات على دمائهم . وتجسد مؤسساتها العواطف المشوهة والمبالغ بها ، عواطف ساكنيها الذين هم أدنى من مستوى البشر ، بعد أن ترتد منذرة ومتوعدة على ضحاياها ، منكرة عليهم الحياة والحب البشريين ـ يقدم الشاعر نفسه كنبي وضحية قربانيـة . يقترب بنا ماياكوفسكي الذي يلاحظ من نحو جدلية المدينة بحيوية تذكر ببليك Blake يقترب بنا من نحو آخر من عاصمة الحركة التعبيرية الالمانية التي أتينا على مناقشتها في مقالة أخرى في هذه المجموعة . وبعد ما يقارب القرن على رحيل بوشكين يتقدم ماياكوفسكي باعادة صياغة ماركسية لآمال وطموحات التنوير . يجب أن تسقط المدينة الراسمالية : سيحل محلها المجتمع الاشتراكي . لم يشد أي فنان الى الآن هذه المدينة بالرغم من أن العديد (زامياتن في « نحن » على سبيل المثال) قد سخروا من رياضيات تصميمها .



الحواشي

١ ـ بودلير « كآبة باريس » ، XII ، الحشود ، قارن مع ، والتربنيامين ، اضاءات (لندن ١٩٧٠)

٢ ـ بودلير ، المصدر السابق ، XXXV

٣ ـ بودلير ، المصدر السابق .

٤ ـ و. هـ. أودن « يد الصبّاغ » (لندن ١٩٦٢) .

٥ ـ ٦ ـ بودلير « البجعة » .

٧ ـ أ. هـ. كلاو ، « الشعر الانجليزي الحديث : مراجعة » ، مجلة نورث أمريكا ، مجلد lxxvii تموز ١٨٩٣

٨ ـ جيمس تومسون « مدينة الليل المرعب » جول لافورغ « الآحاد » ، ت. س. ايليوت « أغنية حب لألفريد بروفروك » .

٩ ـ في هذا الصدد أنظر الان نراختنبرغ ، جسر بروكلين (نيويورك ولندن ١٩٦٥) .

قصيدة النثر والشعر الحــر

بقلم : كلايف سكوت

- ١ -

مثل الخلاص من العنصر الجمالي في التجريبي والوجودي أحــد الاهتمامات الرئيسة للحركة الحداثية الصاعدة . وقد تم نشدان تلــك الطرق التي تجعل من الفن ليس محاكاة للواقع ولا بديلا عن الواقع بل تكثيفا للواقع . وقد بدا لكثيرين أن الشعر العمودي يشتت الانتباه أو يمهد ليس الا . فقد عنت شكليته أن كثيراً من المسائل غير اللفظية كان امراً مسلماً به أو أصبح انجازاً . فالكلمات ادت عملها بصورة أساسية بالنسبة الى موقعها في التركيب وانحصر اهتمام القارىء في نهاية المطاف في ما انتهى الشاعر الى قوله . هذا وقد ابتغى كثير من الشعراء أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين ، شيئاً يفسح المجال لهم في القول على امتداد مسيرتهم ، وأرادوا أن يكــون المعنى ثانوياً في عمليــة الخبرة . وعليــه ، فقــد تعاظــم الضغــط باتجــاه الشــعر الحــر vers libre ونشطت حركــة المرور بــين الشعر والنثر بسبب مــن أنه يسير بوتيرة صنعهــا بنفسه ، ولــه خيار التصرف في ذاتــه مــع كل خطوة ، وقادر على أن يفيــد من المصادفة ويخلق قوته الدافعــة ، ويبرع في تسجيل التنوع في الحياة . ولم لا وشعر الفكرة الغريبة يقفز الى الذهن وينسى بالسرعة نفسها ؟ النثر سريع التأثير بشكل فائق ، ولا بد أن يكون قادراً على صياغة نفسه بما يلائم الحالة البشرية عند أية أية لحظة تاريخية معينة . فبريخت ، على سبيل المثال ، يعطي الأسباب

التالية لاستخدامه ايقاعات نثرية حرة في مسرحيته الشعرية (حياة ادوارد الثاني ملك انكلترا) :

لقد كنت كلفاً بتصوير بعض المداخلات المعينة والتطورات الشاذة في مصير البشر ، والطبيعة المتطوحة للحوادث التاريخية ، و « المصادفات » . وكان لا بد من تطويع اللغة .. لتناسب هذه الحاجات .

ولربما واجهت النثر صعوبة أكبر في ضغط المعاني مما يواجه الشعر لكن التعويض يأتيه من حيث هو قادر على ضغط العديد من النغمات بتحريره أو تحديه لسعة الحيلة في الصوت . لقد تنوعت اغارات النثر على الشعر من حيث هو صيغة موائمة وتقليدية واصطبغت بصبغة دولية . يمكننا هنا أن نشير الى « القصائد الغنائية » لورد زوث ، و (قصائد الترحال عند رجل مريض) لتيبيك ، و (البحر الاسكندري(*) المألوف) لسان بيف وموريس دي غيران، والى جملة أمثلة أخرى . كذلك تعددت اغارات الشعر على النثر . لكن محاولة المصالحة في شكلها الكامل والمتطور ربما لا نقع عليها في أي مكان كما في قصيدة النثر .

— ٢ —

وعليه تكون قصيدة النثر جزءاً من حركة عامة صوب الشعر الحر . لكنها ظاهرة فرنسية على الخصوص ، ربما لأن الفصل بين الشعر والنثر الذي مورس في فرنسا كان ولمدة طويلة تاماً(١) الأمر الذي حدا بقصيدة النثر الى اداء مهمة ربطية عاجلة . ونحن نقع على أصولها بصورة أساسية ومتنوعة في النثر الشعري من فينيلون الى شاتوبريان ، والنثر التوراتي والترجمات النثرية للقصائد الغنائية الاجنبية . وقد دافع الرومانسيون عن هذا التهجين بين الأجناس كما دافعوا عن كل انواع التهجين عن طريق اللجوء الى شهادة النظام الطبيعي — تعود ذكرى اعتذار باربي دوريفيلي

(*) سداسي التفاعيل (المترجم) .

عـن قصيدة النثر بنا الى اعتـذار هوغو عـن «mélange de genres» (مزج الأجناس) في مقدمته لـ (كرومويل) (٢) :

في نظام ابتكارات العقل ، كما في نظام ابتكارات الطبيعة: هناك ابتكارات تتوسط تلك المتقابلة مع بعضها . وليس العالم مقسما الى **اثنين** بل ملتحما دائما في ثلاثة . والطبيعة تسبر بالتدرج ، كما **يفعل العقل** .

والحق أن تاريخ قصيدة النثر هو تاريخ التقصي في الشكل وتحاشي الاجابة . ويجرّب كل مؤلف نقاط القوة والضعف في مقطوعـة النثر القصيرة ليجد فقط أنها تحوي الكثير من الاثنين وأنه يبتعد شيئا فشيئا عن وجود صيغة . هذا ومن خصائص قصيدة النثر الأساسية ، في واقع الأمر ، مقدرتها على الاحتفاظ بطبيعتها العرضية (الاتفاقية) ، وحدتها التي تستعصي على السيطرة . ويجعل هذا التاريخ المتقطع من الصعوبة البت فيما إذا كانت قصيدة النثر قد أحاطت نفسها بما يكفي من الحدود مما يجعلها متميزة كجنس ، وما إذا كانت بدعة أدبية غريبة استعملها شعراء يتصفون بالغرابة ، أو اذا كان من الأفضل أن نرى اليها كشيء انتقالي وعابر ، قيمتها الرئيسة تكمن في استثارتها أشكالاً جديدة يبرز من بينها بخاصة الشعر الحر ــ وهذا ، كما يبدو ، ينطوي على القول إن الأمثلة الحديثة على الشكل برمتها ، كما تلك التي تعود للسورياليين ، مثلا ، هي بمعنى ما من الأساليب المهجورة .

هذا ، وتشكل قصيدة النثر في كثير الأحيان معارضة تدريجية أو كبحا للسرد أو الوصف . ولعل الأمر الواضح أكثر من غيره هو أن الكاتب يأتي بمعدل سرعة في النثر يتصف إما بسرعة زائدة بالنسبة للسرد ، كما في النثر الترميزي في (أغنية مأسوية كبرى لمدينة باريس) للافورغ ، أو ببطء شديد ــ تتمثل إحدى طرق لوتريامون في « تقزيمه » لقرائه في استغراقه وقتا طويلا كي يخبرهم بأنه يمضي قدماً في القصة (٣) :

ستكون اشارة مؤكدة على جهل أحدنا بمهنته ككاتب للأدب المثير للاهتمام الا يطرح على الأقل هذه الأسئلة الحصرية ، والتي سيتلوها في الحال الجملة التي أنا على وشك أن أختم .

أو يقوم الكاتب ، في الحالة البديلة ، بترجمة فورة النشاط الديناميكية للسرد الى فورة النشاط الآسرة في التصوير . هذا ، وتشبه قصائد برتراند في (غاسبار الليل) (وقد نشرت بعد وفاته في عام ١٨٤٢) في كثير الأحيان أفلاماً تتسم بغلظة المونتاج ، مختارات من أطر تظهر للحظة مما ينذر بأنها تسلسلية . كما تشكل الشخصيات في (طالب ليدن) ، على سبيل المثال ، أشكالاً في سلسلة من ترتيبات موحية ، ولا تصبح أبطالا في الحدث الا مع تقديم المقدار الغائب من الشريط أو عندما يكرهها الذهن ، بعد تجاهله المسافة البيضاء بين الأطر ، على الاندماج في استمرارية متصلة . وفي العمل الأقل قيمة يتخذ هذا النوع من تعطيل الحركة شكل « استخدام الصفة او النعت » الصرف بشكل يصبح معه الوصف ديكوراً . فالصفة التي يجب أن تبرز وتوجه الاسم تنتهي إلى كونها سبب وجود الاسم . فلوتريا مون يخدع ما يدعى بالنثر « الفني » عن طريق جعله النسبة أو الاسناد في الصفات جزءاً من روتين مرهق (٤) :

تمد الأغصان أوراقها الطويلة فوقه كقوس ، كيما تحميه من الندى ، أما النسيم فانه ، وهو ينبض أوتار قيثارته الشجية ، يهف بنغمات خفيفة خلل الصمت المطبق، نحو رموشه المطرقة للأسفل والتي توحي بوهم مشاركتها ، دون أن تتحرك ، في التناغم الموقع (من الايقاع) للعوالم المعلقة .

يمكن للشعر أن يتحمل كثافة من الزخرف اكبر ، وهذا ببساطة لأن المساحة الفارغة تسمح بدخول الهواء . أما النثر فلا يمكن تلطيفه

الا عن طريق « نثريته » ، وفترات الركود في المعنى . اما النثر الزخرفي فإنه إما أن يقحم المساحة الشعرية أو يتجمد ، كما يدعه لوترايمون يفعل . كذلك يعاكس بعض شعراء النثر السرد بوسائل ايقاعية ، بإكسائه بطبقة من الايقاعات غير النثرية . وعند قرائتنا لسرد عادي فإننا نفاقم حمولته من الحدث عن طريق إشباع صوتنا بالحدث ، والتنويع في النغمة ، وشدة وسرعة الصوت . وبالطبع ، فإن الايقاعات النثرية لاتوجد بحد ذاتها ، فهي مجرد الطريقة التي يشكل فيها أي صوت محدد نفسه ليتواءم مع العبارات والتراكيب المتنوعة الأهمية والطول . وتصبح الإيقاعات شعرية عندما نلفي انفسنا نعود بانتظام الى واحد منها بعينه بشكل نشعر معه أنه يتحكم في قراءتنا . فهو يأخذ أبعاد الارادة المشرفة (المراقبة) ويغلف السرد بهالة من المطلق ويجرده من نزوية القصة الخيالية . وتستخدم هذه التقنية في (السنطور) (١٨٤٠) و La Bacchante لوريس دي غيران (ونشرت بعد وفاته في عام ١٨٦٢). كما يحتاز النثر التوراتي على هذا الايقاع الشعري : في قصائد وابلد النثرية نجد أنفسنا نشدو بالسرد . ونحن واعون لحدوث أشياء لكننا لسنا نقوى على منعها من الحدوث باحتفالية . ويغدو التاريخ العبري قانوناً إلهياً حتى مع القراءة .

إن جميع التقنيات التي أتينا على مناقشتها تتعلق بالوسيلة فقط، النثر . فهي تخبرنا عن كيف يصبح النثر شعرياً ، لكن ليس كيف يصبح قصيدة . ويبدو ضرباً من ضروب العبث أن نقترح أي مصدر وحيد . يكفي القول إن قصيد القصيدة النثرية قد يكمن في إيجازها بمقدار ماتكون بعض القصائد النثرية نسخاً نثرية لأصولها الشعرية المتخيلة . وتمتح صفة الايجاز هذه ، كما في الغنائية الشعرية ، من المعادلة الطبيعية ، معادلة الانفعال وحذف الكلمات ، العمق والكثافة ، وتحقق صيغة تتعرض الضغط متواصل بحيث لاتقوى على الاستمرار طويلا . لكن كثيرا من قصائد النثر تخلق الاحساس بالقصيد فيها عن طريق الكيفية التي تنتهي بها .

وعلى الغالب ، تكون القصيدة عند برتراند كما عند بودلير ساحة للرؤيا حيث يسلم الناس أنفسهم لتفحص الشاعر الدقيق قبل أن يستردوا خلواتهم الخاصة بهم خارج الصورة . بالنسبة لبرتراند تبرهن هذه الطريقة على انه حتى المصادفة لا يسعها أن تتحمل الهدر وعلى أن التاريخ في مرحلة التشكل . تتسلل قصائد بودلير (الميول) و (دوروثي الجميلة) و (الأرامل) الى تلك الخلوة ، الى حالة غير قابلة للاختزال مصورة بوثوق ، عند بودلير تعاطف لكنه يتوجه الى هدف . أما القصائد النثرية الأخيرة فتنتهي ليس بتنظيف المسرح لكن بالمثابرة المستعصية والمستعندة للموضوع . وهذا النوع من القصائد ينتهي بالاحباط ، لبس عن طواعية ، لكن بسبب من أنه ، وعلى حين غرة،لايقوى على الاستمرار.

تنعقد خاتمة (الحدائق) و « معرفة الشرق » (١٩٠٠) لكلوديل ، على سبيل المثال ، بينما تحط عين الشاعر على صخرة كبيرة تتركز فيها القدرة السرية للمنظر بأكمله وإحساس الشاعر المفاجيء بالغربة . وتنتهي القصيدة لأن النثر لم يعد يقوى على الاضطلاع ، لأنه لا يمتلك الموارد للتعامل مع الصعق الذي يوفره المشهد . ويترافق عجز النثر الفجائي هذا مع رفض المألوف والعادي البقاء طيعا ، وملاحظة أن الشيء يخطط المكائد ويتربص الدوائر براحة بال الفرد وسكينته . مرة أخرى يقترب الموضوع في بعض تصاوير بودلير للشخوص الباريسية في (كآبة باريس) بشكل لا يرحم من الشاعر حتى يصبح هو المعني حصراً (« كل شيء بالنسبة لي يصبح مرمزاً ») . فقصائد من قبيل (« البهلوان العجوز ») أو (« أعين الفقراء »)تنتهي باخفاق في الاندماج ، ورفض السماح بأن يصبح تورط الذات انجازاً شكلياً ، وان يصبح التعجب مناجاة ، والسؤال بلاغياً . وبينما توفر (الاستنارات) (كتبت بين عام ١٨٧٢ ـ ٦) لرامبو الأمثلة على النهاية التي تكتسي شدة النوبة عندما تقصر الكلمات عن هدفها فان « H » (*)، « الكينونة الجميلة ») تحتوي ايضا على قصائد تنتهي بأشكال سلبية من الصمت ، صمت التكاسل ، فقدان

(*) صوت اخرس لا يلفظ (المترجم) .

الاهتمام ، انحطاط المعنويات الطاغي (« البربري ») ، (« الجسور ») .. (« الحكاية ») . وفي الطرف الآخر من المقياس تقع النهاية الموجزة ، ليس « لست أقوى على قول المزيد » لكن « أنا بحاجة لقول المزيد » . و (البنتاء) لبرتراند ، على سبيل المثال ، تنتهي بمنظر قرية أضرم فيها النار جنود مغيرون لكنها تنجح في كونها لا تعدو أن تكون صورة مليئة بالألوان — (« نيزك في السماء ») — وليس صورة الوحشية البشرية التي يخلق بها أن تكون . وبينما تستغرق الكاتدرائية في النوم مع أولئك الذين يمتعون أنفسهم بالبطالة في فيئها فان أعمالا مفردة ومفاجئة من أعمال الالحاد — هناك تبديل في زمن الفعل من الحاضر التاريخي الى الماضي التاريخي — تحدث .

- ٣ -

تبدو قصيدة النثر غالبا أنها طريقة للاستحواذ على ما قبل الشعري . فدينامية قصائد رامبو تعود في معظمها الى الكينونة ، الى اتخاذ أو تغيير الشكل . هنا تمتح سيولة الجنس من حقيقة أنها تهدف الى تسجيل لا شيء أكثر من الدافع لنظم الشعر ، انبثاق المادة الشعرية الخام . انه الحمل وقد بدا للعيان ، هي المحاولة المضطربة ، في الغالب للكينونة ، وللكينونة بتفرد . وتشكل قصائد النثر الرامبوية استكشافا لأنواع من الشكل مختلفة وعديدة بشكل نحمل معه الانطباع — وهذا فيه من التناقض ما فيه — بعدم كفاية الشكل أو مراوغة الشكل . فهي تعرض طريقة للخروج من الحالة الحاسمة الموصوفة عقب ذلك ببضع سنين من قبل هوفمانستال :(٥)

> نحن نتفكر الأفكار المطمئنة للآخرين ولا نلاحظ نفسنا أغلى ما لدينا وهي تضمحل .
>
> نحن نعيش موتاً في الحياة ، ونخنق نفسنا ذاتها .

يبدو أن الرغبة لأن نستبدل بالذات الغنائية التي تتبع نمطا معينا في الاسلوب ذاتا أكثر حميمية وصدقا قد كانت أحد الأسباب التي دعت الى تبنّي الشعر الحر ــ بالنسبة لغوستاف كاهن يوفر الشعر الحر الوسيلة (« لأن يكتب المرء ايقاعه المتفرد أكثر من ارتداء سترة يتناولها المرء عن المشجب ») (مقدمة عن الشعر الحر ، ١٨٩٧) ــ وتبني شكل المقطوعة stanza في الشعر الحر . فأي عدد من الأبيات مهما كان طولها يمكن أن يأتلف بأي عدد من الطرق العصية على المحاكاة . لكن لا يمكن لأي شعر ، مهما كان حرا ، أن يتحاشى كونه دعوة مفتوحة للقراءة كما تعودنا أن نقرأ الشعر . لا ايقاع ولا بيت يمكن أن يبتعد بما فيه الكفاية عن مثال تقليدي محتذى ليس يلمّح اليه على الأقل ، ولا معنى لأية حرية ما لم نعرف هي تحرر ممّ . ويمكن لدوجاردان ان يزعم قائلا (« لا يبدو أن الشعر الحر يعدّل عدد المقاطع ، فهو لا يدري شيئا عن عدّ المقاطع ») (الشعراء الأوائل في الشعر الحر ، ١٩٢٢) ، لكن هـذا لا يجعلهـا أقل قابلية للعد . وفي قضية الإلفة يمكن لقصيدة النثر أن تكون أفضل من الشعر الحر ، لكن وبالاشارة عينها ، يبدو أكثر احتمالا أن عليها أن تحتسب غرابتها الفضيلة العليا ، إن لم تكن الوحيدة .

وعندما يحتضن أحدنا فكرة كونه جديداً بالكامل وغير قابل للتجديد على الاطلاق في آن ، لأن المرء هو هو دائماً وليس هو هو قط مـن حين لآخر ، عندئذ يجب على المرء أن يتعامل مع طرق تكاد لا تشتق من شيء في الأغلب ولا تنتج شيئاً ، المرء يدمّر عن عمد الاستمرارية الأدبية . لكـن رامبو نفسه فقد الايمان بفقده الايمان . وهو يحرص بشكل يرثى له على تقديم أنساب المستبصرين (العرّافين) وثقته لا تعرف أبـداً الاستقرار حيث تتهددها إمكانية الأسف. ففي العديد من قصائد «السيرة الذاتية»، في الزمن الماضي للفعل أكثر منه في الزمن الحاضر المحرّر (بكسر وتشديد الراء) يتخذ الخليط العادي للظواهر غير المتمايزة ، وغير المعلقة لا في زمان ولا في مكان ، التتالي والتعاقب البغيضين للحكاية السردية . وفي نهايـة المطاف لا يبقى لدى رامبو احساس بالانجاز بل احساس بالمنهجية الباعثة

على السخرية في نواياه . لكنه ترك مثالاً لذلك النوع الحماسي من الشعر الحر الذي يتشبث بالفكرة الواهية وهي ان الكلمات بكافة هي تواصل وهي ، لنقل ، متزامنة مع الخبرات التي تنقلها ، وليست اعتراضاً ، عقبة ، وليست قادرة على تشييخ الخبرة بالصدفة ، الخبرة التي تنقلها وذلك بفعل عدة مئات من السنين . وتشكل « مقدمة » لورانس لكتابه (قصائد جديدة) (١٩٢٠) إعلاناً متطرفاً للارشادات الرامبوية :

> أعطني السكون ، الاضطرام الأبيض ، توهج وبرودة اللحظة المتجسدة : اللحظة ، صميم كل تغير وسرعة ومعارضة : اللحظة ، الحاضر المباشر ، الـ : الآن .

يشكل النثر المرمز الذي يلجأ اليه غالباً رامبو ، كما يفعل شعراء النثر الآخرون ، محاولة لتقليص ذلك الزمن الخيالي، النحو (في تركيب الجملة) بين الآن (و) الآن ، للاتيان بنثر لحظي بشكل متكرر . وحتى جمله الاكثر توسعاً فهي ليست تطويلات صناعية للزمن في الوصف بقدر ما هي سلسلة متصلة من الصور المتدامجة . فالوصف ذاته يبدد اندفاع « طاقة الصورة ويلقي بظلال الشك على اكتفائها الذاتي » . والحق أن «Veillées I» لرامبو تبدو وكأنها برهان على مقدرة الصورة لوحدها على تقديم «مركب فكري وعاطفي في لحظة زمنية»(باوند « نظرة الى الماضي. بضع لاءات ») . هذا ، ويعطينا الأدب الحداثي ، ولا سيما التصويرى منه ، جمالية كاملة من السرعة والفجائية . وتوسع باوند في تعريفه للصورة معروف جيداً ، كما يؤكد ت. إي. هولم : (٦)

> الأدب طريقة من الترتيب الفجائي للأشياء العادية. والفجائية تجعلنا ننسى الشيء العادي .

ويقترب الأدب هنا من تقنيات الاعلان (٧) ، تحول الشيء الى احساس ، ومعادلة الحالة الخام للاحساس ذاك بمغزاه ، والصدمة بالاقناع . لكن إذا كان التقديم المفاجيء للشيء يحرر الشيء فان دور

الشعر يختلف عن دور الملصق في أنه يجب أن يكون أكثر من مجرد فعّال. إنّ فن القصيدة التصويرية هو ، على وجه الدقة، تغليف الفجائي والمثير للاحساس بالهدوء التأملي ، وايصال الصوت المهموس sotto voce العالي في الخيال ، باختصار عدم السماح له بتبذير معناه في فجائيته الصرفة .

والاستعارة يجب أن تكون عنصراً مركزياً في أية جمالية للسرعة ، إذ أن الاستعارة هي إدراك يلحق بآخر ، حالة تفيد أن اللغة عاجزة عن الايصال إلا بوسائط غير مباشرة . يتوسع هوفمانستال في سرعة الاستعارة ــ فهو يدعوها (« استنارة يتسنى لدينا فيها ، ليس لأكثر من لحظة ، نظرات خاطفة للمشابهة الشاملة ») (فلسفة المجازي) ــ كما يفعل باوند وهو يقبس أرسطو دعماً لرأيه (فنان جاد) . وليس من المغالاة في شيء إذا ما ارتأينا أن الاستعارة مدينة في جلّ ما بها من زخم الى استخدامها في النثر أو سياقات نثرية . إن واقعية اللهجة لا بد أن تقنعنا بسهولة بأن الاستعارات من هذا القبيل هي أشياء واقعية . أي شيء خارج السياق هو ذاته في شكلها الأكمل مما هو داخل السياق . والاستعارة في النثر هي مجازية (استعارية) على نحو مجرد ومهول أكثر مما هي في الشعر . فهي لم تعد واحدة من تقسيمات الكلام (أي اسم ، فعل ، نعت ... الخ ــ المترجم) لأية صيغة بعينها ، لم تعد جزءاً من العمل ، بل شكل ولد من واقع لا دراية له بهذه الأشكال . وتتضاعف قوتها باستعارتها طواعية النثر .

قد يكون أمراً مقلقاً أن نجد رامبو يعامل كبشير ، ولو كان غير مباشر، لاتجاهين أدبيين قصيين جداً عن بعضهما قصوّ مذهب «القصائد الملحمية الحماسية » والمذهب التصويري . وإمكانية تحقق هذا الشيء مستمدة من اندغام منظوري ضمير المتكلم والغائب والذي يسم قصيدة النثر ، ولا سيما الرامبوية . إذ أن هذا الخلط المستهجن بالضبط لمنظورين هو الذي يتيح لرامبو ذاك العالم الذي يركب أجزاءه . فقصائد

رامبو تنطوي على طريقة القصيدة الغنائية في مكابدة الذات والعملية الأكثر ملاءمة للرواية ، عملية رسم سلوك ما سواء بسواء .

— ٤ —

بيد أن هناك نوعاً آخر من أنواع القصيدة النثرية ، تلك القصيدة التي لها سيماء ما بعد الشعري . ولا يجب التغاضي عن وجود الترجمة في نسب قصيدة النثر . والحق أن بعض شعراء النثر قد كتبوا قصائدهم وصورة الترجمة حاضرة بوضوح في أذهانهم . يدعو باربي دوريفيلي عمله Niobé (« هذا الحلم الجميل الذي يخاله المرء ترجمة من شاعر انجليزي ») وهو يوضح في مكان آخر :(٨)

> والحق انه في هذه اللخبطة الشيطانية التي هي طبيعتي ، يثوي شاعر مجهول في مكان ما ، وإن هذه المقطوعة لهي ترجمة اخذت من أعمال هذا الشاعر وقد ترجمت في السعار الشعري أو تجريد اللحظة .

وقد يكون هذا مجرد ذريعة للتباهي بالشعر الثاوي بجانب النثر لكنه يقترح فعلاً محاولة لعقلنة الطبيعة الثنائية لقصيدة النثر . وقصيدة النثر بما هي ترجمة لا تتجاوب أصداؤها مع مغزاها بالذات بقدر ما تتجاوب مع قصيدة أخرى ، قصيدة الشعر الأصل . وتمتح نكهتها الشعرية على الخصوص من توقها الى أن لا تقول أكثر ما في وسعها ، بل أن تكون أكثر مما هي . قصيدة النثر في شكل الترجمة هي في الآن ذاته استقصاء وتأويل لتعبير غنائي ، وهي مجهود لاستعادة ذلك التعبير . المناجاة apostrophe والايجاز هما الباقيان الحقيقيان الوحيدان من الأصل .

تشكل مقطوعات بودلير النثرية المرافقة للقصائد الشعرية في (كآبة باريس) ترجمات لها كذلك ، رغم أن التاريخ غامض . ففي المقطوعة

النثرية (« دعود للسفر ») يوضح بازورار بأنه يرغب الينا أن نستخدم قصيدة النثر كنقطة انطلاق لتركيب خيالي ثانٍ لقصيدة الشعر الأصلية:

من ذا الذي سيؤلف (دعوة للسفر) تلك التي يمكن تقديمها
كتقدير وعرفان لأختها المختارة التي هي موضع حب واعجاب

ومع اضعاف عنصر الصوت في الكلمات عند الانتقال من الشعر الى النثر فان الكلمات لا تقوى على أن تكون معانيها ، فالرغبة لم تعد تتحقق في الكلمات التي تعبر عنها . فضلا عن أن الكلمات ، وقد حرمت من الاتصال المستمر بين الحقيقي والمجازي مما نقع عليه في الشعر ، تختزل الى معناها الادنى : فالمعادل الموضوعي يصبح الشيء ثانية . ولا يمكن لنثر بودلير (دعوة للسفر) الا أن يعالج كليشيهات موطن الثروة الاسطوري El Dorado لكل شخص بافراط فيه غلظة . فالمشابهة الروحية هي اسقاط يائس من قبل الشاعر لذاته في صورته ، التي تفشل :

هل سنعيش قط ، هل سنتحول قط الى هذه الصورة التي
استحضرها خيالي والتي تشبهك جدا ؟

لكن من العبث أن نحاول أن نقول النثر على خلفية الشعر ، وبترجمته للشعر فإن بودلير لا يرغب في تحديه بل في معاملته كوثيقة ، ليوثق نفسه . فقصيدة الشعر منيعة على النثر ، لكن الخيالات التي دخلت في صناعتها ليست كذلك . يتقفى بودلير قصيدته الشعرية ثانية بما يرقى الى ضعفه بالذات ، والى عاديته ordinariness بالذات . واذا لم تفلح قصيدة النثر في الارتداد الى قصيدة الشعر فهذا لأن بودلير يتحمل مسؤولية أكبر تجاهها ، ويشدد على الاقرار بالمسؤولية .

كذلك فان لوتريامون يشعر بالحاجة الملحة لارباك نفسه بادعاءاته . فبينما تسير (أناشيد مالدورور) قدما نرى فترة البلاغة بالنسبة للرومانتي تتردى بشكل خفي الى فرط التشديد القاطع أو الدمدمات المملة لعقل شاخ قبل أوانه . والتصنع الكلامي (التقعر) الثمين والتشابيه

النابية لكن المغالية لا تشد من أزر الواقعة التي هي جد مريعة أو كريهة من قبل مما يجعلها بمنأى عن التعاضد وشد الازر ، لكنها تترك لترعى مجانيتها . ويناكد لوتريامون الشعر باستجلابه الصور والمقارنات لتقع ضحية تعقيدها بشكل يمسي معه نظم الشعر نوعا من مماحكة عاجزة . فهو يهزأ من الشعر الذي ، رغم ذلك ، يوهن نثره . وينحدر البعد الملحمي لمالدورور ثانية وثالثة ليصبح ذهان العظمة .

ويمتح بعض أروع التأثيرات عند هذين الكاتبين من منافسة الشاعر لوسيلته هو كيما يؤسس زيف البلاغة ، وهي كيما تكون صادقة بشكل زائد عن الحاجة . ويظهر أن كلا النثر والشعر هما بمعنى ما مجانيان (بلا مبرر) ، الأول بشموليته ، والاخير بزركشه حتى أنهما بخداعهما بعضهما بعضا فانهما يكشفان على وجه الدقة الخاصية الوحيدة التي هي قاسم مشترك بين البلاغـة والصدق . وهذه هي المرحلة التي يمكن ان تلتقي عندها مالارميه vespéral (مسائي أو غروبي) مع عبارة لافورج statistiques sanitaires (الاحصائيات الصحية :(٩)

الغموض الغروبي الاسبوعي الرصين للاحصائيات الصحية

تدلل هذه الابيات على ما يدلل عليه معظم الشعر الحداثي وهو أن اي مصطلح علمي أو فني هو قابل للحياة شعريا طالما نكف عن التفكير به في ارتباطه بنظام بل كائتلاف نادر من الاصـوات الساكنة والمتحـركة (الصوامت والسواكن) وعلم اشتقاق غريب ، وذاك الأسلوب الشعري هو رطانة فنية كما اي اسلوب آخر .

— ٥ —

يعترف كاهن بأن بودلير كان بشيراً لشعره الحر ونثره في (القصور البدوية) (« مقدمة في الشعر الحر ») . وإذا كانت قصيدة النثر صيغة فرنسية على الخصوص فان الشعر الحر كان على الاقل قضية فرنسية على الخصوص . وإذا كان التعامل معه في انكلترا وأمريكا على أســاس أنه

قضية فهذا يعود لأن التنشئة الشعرية للجيــل الجديد من الشعراء ــ باوند ، ايليوت ، الخ . . قد ارتكزت على نماذج فرنسـية . وقد بقي الالمان ، وهم الذين اشتهروا بإرثهم العريق في الإيقاعات الحرة والذي يرقى الى كلوبستوك ، بقوا بصورة عامة خارج الجدل الذي احتدم منعطف القرن ، وعندما جاؤوا يخوضون في هذا المضمار فإنما ليقولوا الى بقية أوروبا إن الشعر الحر « قبعة عتيقة » ، كما فعل آرنو هولز في (الثورة في القصيدة الغنائية) (١٨٩٩) :

> يبدو لي ان حركة الشعر الحر الفرنسية المعاصرة ، في مجالي النظر والتطبيق ، لم تتعد غوته وهاينه . وهــذا يعني ، إذن ، أنها لم تتعدّ ما يدعى بالإيقاعات « الحرة » ، ولم تصل بعد الى الايقاعات (الاوزان) الطبيعية .

لكن لماذا صدر عن الفرنسيين كل هذه الجلبة بصدد صيغة تطورت بكل هدوء في بلدان أخرى ؟ على اليقين ليس هنــاك شح في المصادر : قصيدة النثر ، كما رأينا ، والشعر الحر ، والمثال الأجنبي ــ كان تأثير ويتمان ، على الأرجح ، كبيرا ، وموكلير يجادل لصالح مركزية هاينه (١٠) :

> لو لم يوجد هاينه لما كان فيرلين على ما هو عليه . ولما وجد ، على الجائز ، لا فورج الذي كان أول من كتب شعرا صادقا ومتقنا ومتعدد الاشكال في الفرنسية .

لكن يجب أن لا يفوتنا أنه برغم أن الشعراء الكبار آنئذ قد أجازوا الشعر الحر فإنهم رفضوا بعناد ممارسته فمالارميه قبل (رمية حجر النرد) (١٨٩٧) شــعر أن الشعر لا يمكن أن يستمر في كونــه شعرية جماهيرية إلا إذا بقي ضمن التقاليد . وفيرلين ، مع كل فوراته الحماسية الشعرية ، يعامل شعراء الشعر الحــر ببعض الازدراء في (قصائده الهجائية) **Epigrammes** :

كم يسكن الطموح لكتابة الشعر الحر
الادمغة الشابة التواقة الى ركوب المخاطر
ففيه كل حمية الخيال الشجي .
ولا يسع المرء إلا ان يبتسم لانحرافاتهم .

زد على أن الشعر الحر بدا انه لا يضمّن موسيقى القصيدة في اي من العنصرين اللذين اعتبرا اساسيين بالنسبة لأوزان الشعر الفرنسية ، بل في الواقع خاصيتيه المميزتين : الوزن والقافية . والوزن وحده هو الذي يحدد البيت ويربطه بغيره من الأبيات . هذا ، ولم يستطيع شعراء الشعر الحر الفرنسيون ان يعترضوا حقيقة على أن الأوزان الفرنسية كانت منتظمة بشكل زائد لأن القريض الفرنسي كان بطبيعته عبارياً دوماً (من عبارة أو شبه جملة) ، بمعنى انه يسير جنبا الى جنب مع التركيب العادي للجملة . وضمن حدود الوزن نعم البيت بأقصى ما هنالك من مرونة (١١) . وكانت معارضتهم تنصب على فقر التأليفات الممكنة لأطوال الابيات وعلى نوع القافية التي شـددت على مجرد اتساق هـذه الأطوال لأبيات الشعر وانتظام تشكيلها في نماذج . وقد شرع شعراء من امثال كاهن يشككون في الفكرة التي مؤداها ان البيتهو وحدة ايقاعية مستقلة . بالنسبة إليهم لا بد للبيت ان يكون الناتج العرضي لتراصف واحد او أكثر من « الاجزاء العضوية » fractions organiques (اي « التفعيلات » بالمعنى التقليدي) (١٢) وهو نفسه يشكل جزءا عضويا مـن المقطوعـة الشعرية . وعليه ، يكون الجزء العضوي اشبه بقرميدة بناء يمكنها أن تتعشق بأية قرميدة أخرى من اي حجم آخر طالما بقي التركيب الاجمالي (المقطوعة الشعرية) مستقراً . ولم تقم معارضة شعراء الشعر الحر الانجليز والألمان ، من ناحية اخرى ، على القافية التي لم ينظر اليها أبدا كعنصر اساسي في الشعر ، ولا ، في الواقع ، على التعنت بالنسبة لأطوال الأبيات ـــ فالبحر الخماسي متحـرك سـاكن Iambic pentameter يمكن أن يتراوح طوله بين ثمانية وإثني عشر مقطعا . قامت معارضتهم ، بالأحرى ، على ذلك النوع من شعر التفعيلة الميكانيكي على الخصوص ،

وبشكل أخص على نظام الأوزان الشعرية الذي كانت فيه عادات تقطيع البيت الى تفعيلاته قد آلت الى عادات تركيب تفعيلاته ، وعلى شعر لايعدو أن يكون طقطقة وهزجا . لقد تطلع الشعراء الى الايقاعات النثرية الأرحب والأكثر طواعية للتغيير لتوفير موارد جديدة لقرض الشعر .

ما الفوائد التي اجتناها إذن الشعر الحر من استعماله النثر في نظم القصائد ؟ هناك قبل كل شيء إحساس حقيقي يشعر معه المرء بأن معظم الشعر الحر هو نثر نظم ورتب بطريقة خاصة ، عملية تجل للقصائد التي تقبع متوارية في كل فقرة أو جملة . باختصار إن الفن الفريد لشاعر الشعر الحر ، وليس احتياله المخادع ، هو فن التصميم والتنسيق ، فن الافادة الى أقصى حد من تلك الامكانات التعبيرية التي تغفل عنها الفقرة عن سمو . وبوضع مكونات الفقرة بشكل نافر ، وفي أبيات متغيرة الطول فإن الشاعر يحصل على كل ما باستطاعته من التغيرات في الزمن والايقاع، ويجعل منها غاية بحد ذاتها ، يجعلها تخدم اللفظ أكثر من الحدث . وحتى أمام هذا فإن قصيدة الشعر الحر تبقى مجرد تأويل واحد فقط للنثر طبعا ، تبقى مجرد ترجمة واحدة فقط له . هنا نحن أمام عملية معاكسة لتلك التي ذكرناها في معالجتنا لقصيدة النثر . النثر الآن وليس الشعر هو الأصل المتعدد الدلالات ، القابل جزئياً للترجمة . وداخل الفقرة أصبحت الوحدات النحوية ، العبارات وأشباه الجمل ، والتي عوملت في الشعر العمودي غالبا باحتقار من قبل الأوزان والقوافي كما لو أن النحو هو المادة المتعصية التي ينبغي على الشعر أن يخلعها من مكانها ليحرر معانيها الخفية ، أقول ، أصبحت الآن الأساس الايقاعي بالذات للشعر . وبسبب من أن الشعراء حرصوا كل هذا الحرص على صون سلامة الوحدات النحوية فقد فاقت هذه في نموها الجمل التي وردت فيها . فالعبارة لم تعد عبارة بل بيتا من الشعر ، وكل جزء من أجزاء الجملة كان له الحق في الاطلاقيــة النحوية ، بمعنى أنه يحوي ترتيبه الخاص ، ولا يرد في الجملة الا تسامحاً (دون رغبة) ، ويحدد ذاته بذاته .

ففي المقطوعة التالية من «Elis» لتراكل على سبيل المثال :

رنين ناعم للأجراس يسمع في صدر أبليس
في المساء ،
عندما يدفن رأسه في الوسادة السوداء

لم تعد العبارة الظرفية « في المساء » مقيدة لفعل بعينه بل ديمومة تحمل من المعاني أكثر بكثير من معناها الحقيقي (الحرفي) ، مما يشرط الفعل verb في الواقع . وعليه يتم اظهار الجملة النثرية وقد زخرت بالوحدات (الكينونات) التي تهدد جميعها بعدم أدائها لوظيفتها النحوية الملائمة في الجملة ، بل تطير فوقها ، وتلوثها برهبة ميتافيزيقية . والمبتدأ « في المساء » الوارد بشكله اللائق في البيت السابق :

في المساء يسحب الصياد شبكته المثقلة .

قد اكتسب استقلالية معطلة (أي شالة) . وقد أخفق التركيب النحوي للجملة في كبح ارادة الفوضى التي يرعاها كل مكون من مكونات الجملة او التحكم بها .

من بليات المحلل الانكليزي للشعر الحر المستلهم من النثر أن تدربه على قرض الشعر لم يوفر له وسائل إنصاف هذا الشعر بشكل كامل . وبينما يقبع المخطط العام العباري أو التنويع في طبقة الصوت في أساس العروض الشعري الفرنسي فإن هذه عوامل لايعيرها تقطيع البيت في الشعر الانجليزي حسب تفعيلاته إلا قليل الاهتمام . وقد خدعنا انفسنا طويلاً بما فيه الكفاية في مسألة أن « المد والجزر » أو غيرها من استعارات الحركة البحرية وهي قريبة بقدر المدى الذي نصل اليه في وصفناالتأثيرات الايقاعية . ومع ذلك فقد أعطانا أولئك الشعراء الانكليز اللذين تصوروا شعراً انكليزيا بسلاسة فرنسية تحذيرا من ان الأدوات التقليدية لم تعد تفي بالحاجة . فآمي لويل ، على سبيل المثال ، تدعو المحدثين :(١٣)

فنانين ذوي إدراك تام يكتبون بوسيلة ليست أقل تنسيقاً لأنها مبنية على الايقاع وليس على بحر الشعر .

ولا تقصد لويل بـ « الايقاع » نموذجاً من التنغيم intonation ، لكن ، مثل كاهن ، إيقاعاً لأغنية الجوقة عند الاغريق القدامى تم إدراكه بشكل استعادي ، توازن شامل اكثر منه توازنا مضطربا ومستعادا بشكل متواصل مثلما نقع عليه في الشعر العمودي . كذلك يثمن باوند الايقاع عاليـاً :(١٤)

> تحدد التفعيلة كمية ونوع الضربات، اما الايقاع فهو على وجه الدقة الروح التي يجب إضافتها .

في هـذا النوع من الشعر الحر تشكل القصيدة المكتوبـة إشـارة للصوت حول الكيفية التي يجب عليه بوساطتها تجميع العناصر ودرجة الاندفاع التي يجب عليه قراءتها بها . والقصيدة المكتوبة لا تظهر نظاما للتفعيلات فحسب بل تنظيما للغنـاء العميق chant profond ، غنـاء الشاعر الذي يلقي الشـعر . وتشـدد لويـل كما كاهن ، على أن نوع شعرهما الحر يجب أن يقرأ بصوت مجهور :(١٥)

> حيث تكون المقطوعات الشعرية مطبوعة في شكل نموذج مستو من الأبيات العروضية يمكن استقاء نوع من الايقاع بوساطة العين . وعندما لا يحصل ذلك ، كما في الشعر الحر ، تصبح القراءة الجهرية شرطا مطلقا للفهم .

وربما يمكننا أن نتقفى في النثر ايضاً تلك الغنائيـة الباردة التي تشيع بين شعراء الشعر الحر المحدثين على الرغم من أن الترجمات من اللغتين الصينية واليابانيـة قد لعبت ايضـا دورا ملموسا . فالقصيدة ليست تعبيراً عن حالة غنائية بقدر ما هي دليل على مثل هذه الحالة . والشـاعر يسعى ليتحاشى مهما كلف الأمر الشعر الـذي هو « ملجـأ لـ (الـ) عواطف » (باوند ، في رسالة الى كيت باس ، ٩ آذار ١٩١٦) وهو يبحث عوضاعن ذلك عن صياغة ليست اكثر من كفية . لذلك لا تسلّم القصيدة تماما قط احتماليتها الشكلية ، وهي ترهف الحساسية عن

طريق تخييب املها بشكل حذر . ولسنا نقع هنا على اقصار القول (اي القول الأقل من الحقيقة) الذي لا يعدو أن يكون مجرد مبالغة معكوسة بـل اقصـار القول الـذي ليس هو بمجـاز ، الغير المدعي ، البرىء من عمقه :(١٦)

لقد التهمت
ثمـار الخـوخ
التي كانت في
الثلاجـة
والتي
ربما كنت
تدّخرها
للفطور ،
سامحني
فقد كانت لذيذة
حلوة جدا
وباردة جـدا .

في هذه القصيدة لويليامز توجد مكونات العمودية في الشعر بما فيها مقطعـين غـير مشـددين عارضين ٢/٢ (لاحظ المتوازيـة « للفطـور / سامحني») (for breakfast/forgive me) والمقطوعة الرباعية الأبيات ، والانتقال من تركيز ــ انا ، عبر تركيز ــ انت ، وصولا الى تركيز ــ هي . لكن تبقى ، مـع ذلك ، تأبى أن تدعنـا نكتشف تحيزاتهـا (محاباتها) الحقيقية . في هذا البعث الناعم لثمار الخوخ ربما أحببنا أن نشدد نبرة (كانت : were) الفقارية التي اتت في محلها ، لكنها تخبو وتتسع مع كل قراءة . هل نجعل هـذا اعترافا ونشـدد كثيرا على « I » : أنا) التي

ابتدىء بهــا (انا التهمت ــ ترجمناها لقــد التهمت ــ يرجى الانتباه) او نجعل هذا عملا متواضعا ونشدد نبرة «eaten» « التهمت » فقط أو كليهما معا وندعها غير يقينية ؟ وهلم جرا . في الصوت ، هنــاك كل الحريات التي يتيحها له النثر . ويكمن خطر مثل هذه الغنائية في أن اهتمامنا بهــا سيبقى نثريا ، في أن القصيدة ستمثل لنــا حادثة دون سياقهــا اكثر من حادثة وقــد أصبحت لفظا ، وفي انهــا ستحتاز على الطبيعة المكايدة للاخبار الموجزة والتي تسحر بما يمكنها أن تكون اكثر بما هي بالفعل .

على الرغم من أن شعراء الشعر الحر بكافــة قــد يدينــون بشيء ما للنثر ، وخاصة في التلاعب بالنغمات فإن مصدر بعض الشعر الحر ــ لافورغ ، فيرهيرين ، ريلكه ، إيليوت الشاب ــ يكمن بشكل واضح في الشعر ، أو الشعر المحرر Libéré بقدر ما هنالك من كسل في عــدّ المقاطع حتى أمكن لكلوديل أن يزعم بأن الشعر غير المقفى blank verse هو الشعر الحر free verse ١٧ ،وأن (مرثية دوينو) الثامنة لريلكه ، والتي كتبت أيضا بالشعر غير المقفى ، لا تبدو في غير محلها بين المرثيات الأخرى الأقل عمودية . هذان الشاعران لديهما احساس اكبر تجاه البيت كعضوية تامة أكثر من الاحساس بأن البيت هو لمحة جزئية لشخصية شعرية كلية . وقد كتب هــذا الشعر على أساس الفهم بأنــه سيقطّع بالطريقة التقليدية ، لأن البيت ، كما في الشعر العمودي ، هو تعليق على بيت مجرد مثالي . في هذا المنحى يمتلك شــاعر الشعر الحر الفرنسي ما هو أكثر من ذلك ليستثمره لأنه في أوزان الشعر التي يمثل فيها المقطع syllable الواحد الفارق بين ايقاعين مختلفين تماما فإن الصحة هي شيء يتعدى التنميق الأكاديمي . وكما مرّ بنا فإن الحريات الخاصة هي في صلب كل نوع من الأبيــات الفرنسية ، وتوافر الصحة هو الطريقــة الوحيدة لضمان تلك الحريات من التشوش وفقدان المعنى تاليــاً . في الشعر الحر سرعان ما يصبح القارىء ألهية الشاعر لأن الهيته هي عبء تعريف البيت . ما الذي يمكن أن يكون أكثر تسلية واكثر الحاقا للضرر

بسمعة قرض الشعر الطيبة أكثر من تقديم بيت هجين وإكراه القارىء ، اذا كان سيقرؤه ، على إعطائه نسباً ؟ ولعل مما يدعو للعجب أن الأبيات يمكن أن تكون أكثر فقدانا لليقينية بكثير في اللغة الفرنسية ، ولا سيما مع تبدل العادات اللفظيـة ، لسبب يعود ببساطة الى أن هويـة البيت تعتمد على التفاصيل المقطعية (من المقطع في الكلمة) . فمثلا في الأبيات الافتتاحية من قصيدة لافورغ « الشتاء الآتي » :

Blocus sentimental. Messageries du Levant. . . 2+4+3+3
Oh, tombée de la pluie. Oh, tombée de la nuit. 3+3+3+3

حصار عاطفي . شركات نقل ليفانتينية .... أوه
سقوط المطر . أوه ، هبوط الليل

بوسعنا أن نصل الى البيت الاسكندري (سداسي التفعيلة) أو من اثني عشر مقطعا) فقط طالما كبحت بعض حروف « e »الخرســاء . ولا يمكن الحفــاظ على اعتبار البيت الاسكندري وقيمتــه الا اذا كنــا مستعدين لاقرار اساءات من قبيل «Messag'ri's» (قارن مع أعلاه . لقد حذف حرفا « e » الصامتان ــ المترجم) . هل بوسع القارىء الحصــول على متعة عظيمــة من القراءة عندما يكون كل بيت اختباراً لوجدانه الشعري ، عندما يكون كل بيت ، إذا كان ليصبح بيتاً ، ينطوي على ما هو أكثر من القراءة ، على شيء أشبه بالتغاضي والتستر ؟ وفي مثال آخر شبيه بهذا نوعاً ما تصبح أبيات ايليوت (١٨):

عندما تنحط امرأة جميلة للحماقة و
تخطر في أرجاء غرفتها ثانية لوحدها

البيتان بالانجليزية :

When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone.

والبيت الرباعي التفعيلة Iambic tetrameter ، حركة سكون ، لغولد سميث مع مقطع مؤنث زائد في الأبيات الوترية (المفردة الرقم) يصبح خماسي التفعيلة . هنا نجد ذلك الخليط الملتبس ، خليط الاحترام والوقاحة والذي يرافق الاقتباس غير الدقيق . والحق أن ايليوت قد شطر أبياته في المكان « الخطأ » (وعند غولد سميث « عندما تنحط امرأة جميلة للحماقة / وتجد بعد فوات الأوان ، الخ ») وبفعله هذا أعطى معاظلة enjambent(ارتباط معنى القافيـة في بيت بمعنى البيت الذي يليـه) وقافية تتصف بجرأة أكبر وفظاظة أكبر بكثير . وإن التوكيد غير الطبيعي على الوسيط« and »(حرف العطف «و») يسبغ على بيت غولد سميث رعونة لم يكن يظن أنه (البيت) قادر عليها ـ الاحساس بالحماقة ليس واقعيا بما فيه الكفاية ليعطي فترة صمت ، صمت الاقرار والاعتراف ، والسرعة في («و» (صمت أو وقفة) غير اللائقة لا تعلن عن أي كشف بل غفلة أعيد اخضاعها . لذلك فالاقتباس ليس أكثر قط من كونه نابيـا (غير لائق) لأن «folly» الحماقة ـ تطلق على اسلوب في الحياة فبـه الكلمة ـ ناهيك عن المفهوم ـ غير ممكنة التصور .

لقد خلق الزخم المتواصل ووزن الشعر العمودي تلك الوحدة في الانطباع والتي كانت سلطة القصيدة . على أن مثل هذه الوحدة في الشعر الحر ، والذي يموضع أكثر من ذلك آثار النثر الموضعية من قبل ، هذه الوحدة هي غالبا غير واردة . وهذا له مزاياه . ليس هناك شيء له مرونة قصيدة الشعر الحر ، وكما أشار غريفز وريد ينغ :(١٩)

> شعار الشاعر الحداثي خير له أن يكون ذاك الذي أعطتـه عائلة ستانلي لجزيرة Isle of Man ـ ثلاث أرجل ملتحمة في الوسط والشعار يقول « أنى رميته تلقه واقفاً » .

لكن هناك مساوىء نظمية . اذ بفضل التكرار المنتظم فقط لنموذج منتظم يمكن للتنويع البسيط أن يصبح « التنويع على » الأكثر دلالة

بكثير . في الشعر العمودي نسمع التنويع والثابت العروضي المجرد في آن واحد ، فالايقاع يعمل مقابل البحر . أو في حالة الشعر الفرنسي نسمع التنويع الايقاعي **مقابل** نموذج مثالي من التفعيلات **وداخل** الثابت ، البيت أو شطره (مصراعه) . وعليه ، فحتى التنويع الطفيف يكون مفعما بأهمية . ويمكن للجوازات في الشعر العمودي أن **تتحمل** كونها متواضعة . إن المشكلة التي تواجه شاعر الشعر الحر هي كيف يخلق تنويعاً أبعد من ذاك التنويع الذي هو صلب المبدأ الذي يقوم عليه شعره دون الوقوع في الشاق والمثير للاحساس السريع الزوال . كيف له أن يتفادى حالة لا تقف فيها الأجزاء المتنوعة لقصيدته الا في حالة عداء مع بعضها بعضاً ؟ والى أن نتوصل الى وضع أنفسنا في موقع نتخيل معه صعوبات كتابة الشعر الحر ، والى أن يكون بمقدورنا تقويم ماهو أكثر من المهارات اللغوية للشاعر فإننا لن ننصف الشعر الحر إلا في القليل . لم يمل باوند وايليوت من إخبارنا بأن كتابة النثر تتطلب من المطالب ما تتطلب كتابة الشعر ، إن لم تفقها . النثر وكل ما يستلزمه قد يكون معياراً معقولاً جداً للحكم على الشعر اذا فهمناه . لكن ، حتى في هذه الحالة ، قد توجد تحيزات حداثية خطيرة وافتراضات غير يقينية تقبع في إحدى الملاحظات التي يصدر بها ايليوت ترجمته لـ (أنابيس) لسان جون بيرس :

> في الواقع إن كثيراً من النثر الرديء هو نثر شعري ، وجزء ضئيل جداً فقط من الشعر الرديء هو رديء لأنه نثري .

الحواشي :

١ ـ انظر مولينيه ، مقدمة للشعر الفرنسي (باريس ١٩٣٩) ص ٣٥ : « للشعر الفرنسي مملكته الخاصة في اللغة الفرنسية ، وهو لا يمتزج مع النثر ، ولا ينافسه حول الموضوعات ، ولا يقدم للنثر يد المساعدة في المناسبات العظيمة . والحق انه لا يقدم للنثر مساعدة على الاطلاق ولا ينتظر أية مساعدة بالمقابل » .

٢ ـ باربي دوريفيلي ، رسالة الى تريبوتيان ، آذار ١٨٥٢ .

٣ ـ لوتريامون ، اغاني مالد ورور ، (١٨٦٨ ـ ٩) الاغنية السادسة .

٤ ـ المصدر السابق ، الأغنية الثانية .

٥ ـ هوفمانستال « موريس باريه » (١٨٩١) .

٦ ـ ت. إي. هولم ، « ملاحظات في اللغة والاسلوب » ، في مجلة « كرايتيريون » ، مجلد ٣ (١٩٢٥) ص ٤٨٩ .

٧ ـ لافورغ « يقتبس » الاعلان في (شكوى مدينة باريس) ويمكن أن يشير المرء الى الابيات المشهورة في Zone (Alcools) لابولينير : « انت تقرأ النشرات الاعلانات الملصقات تغني بصوت عال / هذه هي حال الشعر هذا الصباح وبالنسبة للنثر هناك الاوراق (« أبو لينير ، قصائد مختارة ، » ، هارموند زورث ١٩٦٥) .

٨ ـ باربي دوريفيلي ، رسالة الى تريبوتيان .

٩ ـ لافورغ « الشتاء القادم » .

١٠ ـ مارنيتي « تحقيق دولي في الشعر الحر » (١٩٠٩) .

١١ ـ هناك ، مثلا ، ستة وثلاثون تركيبا للتفعيلات في البيت الاسكندري .

١٢ ـ يعبر كاهن عنها بهذا الشكل :« ... الوحدة الحقيقية ليست عدد المقاطع التقليدية في البيت ، لكنها توقف متزامـن للمعنى والايقاع بعـد كل جزء عضـوي في البيت والفكرة » . (مقدمة عن الشعر الحر) ، القصائد الأولى (باريس ١٨٩٧) ص ٢٦ .

١٣ ـ آمي لويل « والت ويتمان والشعر الجديد » في « شعر وشعراء » (بوسطن ١٩٣٠) ص ٦٣ .

١٤ ـ باوند « الشعر الحر وآرنولد دولميتش » ، في : ت. س. ايليوت (محرر) « مقالات عزرا باوند الأدبية » (لندن ١٩٥٤) .

١٥ ـ آمي لويل « الشعر كفن ناطق » ، في « شعر وشعراء » ص ٢٣ .

١٦ ـ ويليامز ، « هذا ما يقال بالضبط » .

١٧ ـ « تأملات وافتراضات حول الشعر الفرنسي » (١٩٢٨) . تأملات حـول الشـعر (باريس ١٩٦٣) ص ١٣ . ويزعم آرثر سيمونز ذات الشيء تقريبا : (« بمعنى ما كافة ضروب الشعر الانكليزي هي شعر حر . ومن القرن ١٢ الى القرن ١٥ لم نكره الشعر الانكليزي قط على أن يكون دقيقا من ناحية مقاطع الكلمة ») (مارينيتي ، تحقيق دولي في الشعر الحر) (ميلانو ١٩٠٩ ـ ص ٧٥) .

١٨ ـ ايليوت « موعظة النار » ، (الأرض اليباب) (١٩٢٢) .

١٩ ـ فريفز وريدنغ ، مراجعة شاملة للشعر الحداثي ، (لندن ١٩٢٧) ص ٢٥١ .

القصائد والأخيلة : ستيفنس ، ريلكه ، فاليري

بقلم : ايلمان كرانسو

- ١ -

شكل الانشغال بالأخيلة fictions احـدى العلامات البارزة في الادب الحداثي . ويرقى اهتمام الفلاسفة بالأخيلة الى عصر ديفيد هيوم على الاقل ، في القرن الثامن عشر . لكننا ، وعلى أساس اعتبارات ادبية سنتطرق اليها هاهنا من منظور مأخوذ من الحركة الرومانتية حيث لم تشكل الحركة الحداثية انشقاقاً عنها بقدر ما كانت استمرارية معقدة لها . يعطي الفكر الرومانتي مقاماً جديداً للذاتية subjectivity : في الأدب ، كما في غـيـره من المجالات تنحو اسمى المطالب باتجـاه الخيال الابداعي . فالكاتب ، ولا سيما الشاعر ، يأخذ على عاتقه اظهار الحقائق والقيم التي تتسنى له عن طريق رؤياه . هذا ، وتتم المقابلة بين مخاطر الذاتية ، والخصوصية والاحتمالية الخاصة بالرؤيا الفردية من نحو والتبادل الحاصل بين الرومانتية والبيئة الطبيعية التي تستقي منهـا الكثير من ولاءاتها من نحو آخر . ولئن كانت القيم « طبيعية » فإن فساداً غير طبيعي فقط هو الذي يحول دون تحبيذها . ونظراً لأن القيم حاضرة بمعنى ما في البيئة فإن استخراجها يتجلى في المشاركة ، في الانتماء الى عالم تجديدي بالامكان قائم في مجتمع عضوي ، وبالتالي تحقيق الخلاص في اسطورة دنيوية .

إنها اسطورة نبيلة ، لكنها هشة . قد تتعثر الرؤيا الفردية أو تخفق . وقد يثبت أن المطاوعة الاجتماعية في القيمة الطبيعية طوباوية ،

وقد يتم إنكار أو تدمير البيئة التي تقرر شرعية الأشياء . ونحن نقع على المخاطر موثقة بما فيه الكفاية في الرومانتية ذاتها ، وهي تصبح أكثر جلاء لاحقاً في القرن التاسع عشر بينا يبدو عالم الكاتب غريبا عنه بشكل مطرد : ماديا ، واجتماعيا ، وفكريا ، إذ هو يبدي القليل من الاستمرارية أو العزاء . ويبـدو أن الانهيار المتسارع للقيم التقليدية يعطي الابداع الرومانتي ضرورة أكبر ، لكن ممارسته تواجه عرقلة ــ من نحو ، بسبب التغريب عن البيئة والمجتمع ، ومن نحو آخر بسبب الارتياب في فكرة القيمة المطلقة ذاتها . هذا ، ويتنامى النظر الى المعنى ، والحقيقـة ، والعالم « الواقعي » من حيث كونها مجرد تقاليد بشرية ، وبالتالي فهي احتمالية وعارضة .

يمكننا تقفـي تغـير اللهجـة من التوكيـد الرومانتي الى الحنـين الفيكتوري الى الماضي الى ما شخصه بيتر Pater ــ وهو يعود بنظره الى كولريدج ــ بأنه « ذلك الاستياء الذي لا ينفد ، الوهن ، والحنين الى الوطن ، ذلك الأسف الذي لا ينتهي ، والذي تصدح نغماته خلال مجمل ادبنا الحديث » . وهذا يميز نقطة تحول عن أحد وجوه الحركة الحداثية : نظرة عالمية تشاؤمية يمر الأسف فيها ، وسط شروط مترديه ، خلل اليأس وصولا الى التأزم والرؤيوية . هنا نحن معنيون بإمكانية اخرى على قدر أكبر من البنائية . ومن التناقض أنها تنشأ من ذلك الاحساس ذاته بالقيمة كتقليد ، وعلى أنها مجرد فعل الانسان ، مما يعزز التشاؤم والعدمية. لكن يوجد رد فعل بديل لهذا ليس هناك داع لأن يأتي التشاؤم بركابه . فبالأحرى ، إن حقيقة كون القيمة تحتاز على منشأ بشرى يمكن أن تحفز على الاحتفال بدلا من الاعتذار : عندئذ سيتم الاقرار بالقدرة على إضافة معنى ، وعلى تشييد الواقع ، كمورد بشري أساسي . مثل هذه المعاني لا تعطى بل تصنع ، إنها أخيلة يسوغها الهدف ــ تماماً مثلما أن التخريجات مسوغة في سياقها المحدود . بالطبع إن سياق ما يمكن أن ندعوه بالأخيلة الوجودية هو أبعد ما يكون عن التحدد ، في الحق انه يشمل

الكون البشري بمجمله ، وينطوي الأمر ، وفقاً لذلك ، على مناقشات عميقة بهدف تبريره .

وتكتسب هذه النزعة التخييلية بعداً جديداً عند تطبيقها على الأدب. فالكاتب يستطيع أن يستغل الكلمة « خيال » (fiction) بينما لا يستطيع المفكر مثل ذلك . فهو ، ككاتب ، ينتج خيالات أدبية : ومن الناحية التقليدية فهذه عرضة للانتقاد كونها « غير صحيحة » ، أو لكونها من مرتبة أدنى من « الواقع » . لكن من وجهة نظر النزعة التخييلية فانه ينظر الى الواقع نفسه على أنه تركيب شخصي واجتماعي . وعليه ، لا يعترف بقيمته المطلقة . ومنه فإن الهجوم على الخيالات الأدبية يفشل . أضف : إن مهارة بناء العالم الأدبي يمكن رؤيتها على أنها مشابهة لـ ، بل جزء من ، مهارة بناء العالم البشري . فكلتاهما من النشاطات التخييلية. وإن هذا التلاقي بين الخيال الأدبي والوجودي هو مفهوم رئيس في فن الشعر .

إن الاعتراف بالمهارة ليس مقصورا على الأعمال ذات التوجه الخيالي بخاصة . فهو يتخلل الحركة الحداثية عقب الاهتمام الجذري للحركة بتجديد نفسها وواسطة تعبيرها . والعمل الحداثي ينحو الى الانطوائية الفنية ، والتحليلية ، ويتضمن نقده الذاتي الى الحد الذي قد يشكل معه هذا النقد الموضوع الحقيقي ، فالعمل هو « حول » صناعته ، وهو يسائل ممارسته الذاتية وفرضياته المسبقة . وتنطوي اهمية النزعة التخييلية على توسيع القدرة التمثيلية لهذه المهمة ، وعلى توسيع النقد ، كما مر بنا ، من خلال الموازاة بين المهارة الأدبية والخارج ادبية .

– ٢ –

لا يقتصر الانطواء التحليلي للحركة الحداثية على جنس أو اسلوب بعينه . فهو ملمح جلي من ملامح الدراما والرواية . على أن الشعر ، والذي يقوم على التقاليد السابقة للتأمل والتفكير العاطفي الغنائي في

قدرات اللغة ، يزخر بشكل خاص بالأمثلة . وقد واظب الشعر التأملي في القرن التاسع عشر على معالجة المشكلات الرومانتية وما بعد الرومانتية للخبرة التي تعرضت لها بالوصف أعلاه . ويشكل انتقال هذا الاهتمام الى القرن العشرين النقطة الرئيسية في تطور الحركة الحداثية ، وبودّي أن أتقفى أثره خلال عمل ثلاثة من الشعراء : والاس ستيفنس (١٨٧٩ ــ ١٩٥٥) ، رينر ماريا ريلكه (١٨٧٥ ــ ١٩٢٦) ، وبول فاليري (١٨٧١ ــ ١٩٤٥) : أمريكي ، ونمساوي ، وفرنسي .

لم تعرف الحركة الحداثية التجانس رغم الاعتراف بها كحركة دولية. وإن الهويات الشخصية والوطنية لهؤلاء الشعراء الثلاثة هي على قدر لا بأس به من التميز . هذا ، وقد شكلت منشورات ستيفنس الأولى جزءاً من انتعاش الشعر الأمريكي في العقد الثاني من القرن . وقد عرف لوقت طويل أنه شاعر حسن الديباجة. وهو يظهر فعلاً الكلفة النموذجية بالهوية المحلية والوطنية والتي تشغل الكثير من الكتاب الامريكيين . مرة اخرى ، وعلى نحو نموذجي ، فهو يشحذ مفارقاته الساخرة بفكاهة محلية أوسع ويفسح لتلك الحماقة أو bêtise التي يعافها فاليري . وفاليري نفسه راسخ بشكل وطيد ــ وان لا يخلو من الانتقاد ــ في المأثور العقلاني الفرنسي ، وتشكل دقته الحسنة الديباجة تمجيداً لسمة وطنية . وهو ، كصديق وزميل لمالارميه ، أقرب الثلاثة الى الحركة الرمزية ، وأشعاره الأولى ، وانشرت في عقد التسعينات ، هي تمارين في الاساليب الفرنسية السائدة . ويتبدى نوع آخر من التأثيرات لدى ريلكه الذي كان ، كما ستيفنس ، مهتما بالفن الحديث . وهذه الصلة قوية بشكل خاص في حالة ريلكه وذلك من خلال صلته برودان Rodin . وتتبدى جذور ريلكه في الثقافة الألمانية في مثالية وصوفية تباعدان بحدة بينه وبين الاثنين الآخرين . فباستطاعته ، على سبيل المثال،أن يلح بشكل يدعو للاستغراب على الحدة الشيطانية لالهامه ــ بطريقة تأسلية atavistically نوعا ما ، وذلك من وجهة نظر تخييلية . لكن ، اذ ذاك ، يتبدى ستيفنس وفاليري بشكل أكثر وضوحاً كأصحاب نزعة تخييلية من ريلكه . ومن نحو آخر يتشابه ستيفنس وريلكه في نيتهما المعلنة على التعاطي مع

بعض الجوانب المعينة في الحالة البشرية ، بينما يعاف فاليري تقديم عمله على انه أداتي instrumental بأي شكل مؤثرا أن يبقى « نقيا » ــ مرة اخرى مقتفياً تقليداً مأثوراً فرنسياً .

على ان الثلاثة بكافة هم جزء متميز من الجيل الأول للحركة الحداثية (بروست ، هوفمانستال ، مان ، ولدوا أيضاً في عقد السبعينيات) والذي يتميز باحتكاكه المباشر مع القرن التاسع عشر ، سواء من الناحية الزمنية أو المفهومية . ولا تزال مشكلات ما بعد الحركة الرومانتية تشكل قضية حية تتطلب استجابة جديدة . يزعم ستيفنس في (« عن الشعر المحدث ») انه يكتب :

> قصيدة العقل في عملية العثور على
> ما يكفي . وليس ينبغي عليه دوماً العثور على :
> فالمسرح مهيأ . وهو يكرر ما كان في النص .
> ثم يتغير المسرح
> الى شيء آخر . فماضيه هو ذكرى .

يتم انتقاص الماضي المتأسس للشعر من حيث هو « ذكرى » . وستكون مهمة الشاعر المحدث متمثلة في الكلفة بالحاجة الوجودية لـ « العثور على / مايكفي » . وحيث إن هذا لا يمكن القيام به بوصفة فإن الحاجة ستلبّى عن طريق الخيال ، وعليه تصبح المهارة « عملية العثور » نفسها محط الاهتمام . وليس هذا الاهتمام مجرد اهتمام مفهومي . ذلك لأن المهارة تشكل ايضاً الشيء الأدبي ذاته : « قصيدة العقل في عملية العثور ... » . هذا ، وليس من الممكن هنا إعطاء دراسة وافية لمجال الشعراء بالكامل . إني أؤثر بالأحرى ان اناقش الطريقة التي يطورون بها موضوعين أساسيين كنت أشرت إليهما سابقاً . اولاً ، مسائل الذات : خبرتها المباشرة للعالم وصلتها به . وثانياً مسائل على قدر اكبر من العمومية تتصل بالمعنى والقيمة ــ ولا سيما ، مشكلة السمو والتعالي

transcendence . يشكل الموضـوعان موقعين متطرفين علـى مقياس الوجود البشري ، ويمكننا استعارة مصطلحين من ريلكه لابراز تقاطبهما das Nachste , das Namenlose اي : الأقـرب واللامسـمى ، أو المباشر والذي يجل عن الوصف . ونبدأ بـ : المباشر .

— ٣ —

في دراساتهم عن الذات والعالم لا يجد شعراؤنا أياً من المصطلحين ثابتاً بما يكفي ليفسح في المجال أمام فتوى نهائية بصدد علاقتهما . وبما أنهم أصحاب نزعة تخييلية فلا بد لهم ، حقا ، من أن يحذروا الحسم والسلطة ، بما فيها سلطتهم . وطبقا لذلك فإن عملهم ليس نمائيـا أو تراكمياً . إنه يقدم ويحلل سلسلة متقطعة من الاتجاهات الموقفيـة . ويكمن في أساس هذه الاستكشافات الحاجة لـ « العثور على / ما يكفي »، لكنها قد لا تلبّى وربما قد لا تكون تلبيتها دائماً بالامكان .

ان أكثر المعلومات المباشرة للخبرة التي يجب استكشافها قد تبدو كشـعور لازم intransitive غير معني بالأشـياء الخارجية إلا لكونها مضادات في لعبة تثبيت الذات . هذا ، وينطوي الموقف الذي تقترحه هذه الطريقة من الخبرة على الاحتواء الذاتي والانسحاب . وعند الكتابة في سياق تقدّم فيه الجمالية aestheticism مثالاً حديثاً يكون الموقف مغرياً . واستخدام الشعراء لشخصيات نرجسية يظهر اهتمامهم . ففاليري ، بخاصة ، يتذوق نقاء الاستبعاد :

> العزلة ، اني أسمي هذه صيغة مقفلة حيث كل شيء هو حي . . . كل ما يحيط بي يساهم في وجودي . جدران غرفتي تبدو أصدافا لبنيان ارادتي .

لكن حتى هنا ، وعلى نحو نموذجي ، فإن فاليري لا يستمتع بالموقف بقدر ما يستمتع بـه محب الجمال ، لكنه يراقب نفسه وهـو يخلقه

ويعززه . والتوكيد هـو على المهارة التي قـد يثبت فعلاً أنها غير كفية كما عندما يبيّن ستيفنس النظام المقفل المعرض للضغط من ذاك الذي (النظام) يستثنيه

التلميذ ذو الشمعة الواحدة يرى
تلألؤا قطبيا ينداح على اطار
كل شيء يكونه . ويشعر بالخشية .

وإذا ما تركنا الإقفال وانتقلنا مـن اهتمامات الكينونة النقية الى اهتمامات الكينونة – في – العالم فإن مسألة العلاقة الخارجية تنهض . إن مهمة الخيال عند هذه النقطة هي تقديم تلك العلاقة بتعابير مرضية . ومن الأهداف المحتملة بعث العلاقة التبادلية الرومانتية بين الذات والعالم « الارتباط الهني » ، كما يدعوه ستيفنس . ويستخدم ريلكه الاستعارة الرومانتية للعملية العضوية عندما يحتفي بهذه العلاقة التبادلية من خلال صورة التنفس ، صورة المشاركة في عنصر مطاوع :

التنفس ، أيا قصيدة خافية عن البصر . حيّز عالم نقي ، دائم المبادلة مع هذا الوجود بعينه ، التوازن المقابل الذي احدث انا فيه بشكل ايقاعي .

لكن هذه هي حالة استثنائية . فعند تقطيعنا العروضي لها كخيال كاف يمكن القول إنها تلتمس منطق واسطة أكثر عنادا أو مادة بحث أكثر تمنّعا . فأوزان الشاعر تحقق المنزلة الكونية بكل سهولة . والآن فإن كثيراً من القصائد الأخرى تسعى فعلا لتحقيق كثافة أكبر . وهكذا فإن ستيفنس يكثّف الجو بالمطر أو يفضّضه بالصقيع . وبطل فاليري ينحني أمام الريح أو يجدّ في استعمال مجذافيه . لكن مع محاولة إنصـاف مقاومة العالم بشكل أكبر ، وبجعل البيئة أكثر تحدياً فان الارتباط الهني يصبح أكثر صعوبة باطراد وأخيرا مستحيلا . والمفهومات الاستعارية التي تستحدث العلاقة – الانتماء ، التبادل ، المركزية – تستسلم امام

تلك التي تعارضها : التغريب ، المواجهة ، المسافة . وما يرى غالبا أنه المعيار هو هذه المعارضة أكثر منه العلاقة السهلة :

هذا هو قدر (نا) : أن نكون متضادين ولا شيء غير ذلك ، دائمـا متضادين .

وبالطبع ، فإن دراما العلاقات المتبدلة بين الذات والعالم يمكن وصفها بدلالة العلاقة الشخصية مع الافساح لتيار الشعور الشخصي أن يلو'ن الموضوع . ومرة أخرى ، فعندما يحدث هـذا فإن التوكيدات الفردية تتباين . فشخصيات ستيفنس تميل إلى أن تكون مفهومية ؛ تشخيصات . أما شخصيات ريلكه فقد تستعصي على المقاربة ، وقد تكون أكثر من بشرية . أما فاليري ، بالمقارنة ، فهو حسي ، بل شهواني ، برغم أنه يظل بعيداً عن الذوبان الكامل في الشهوة الحسية :

ليلتي ، خط الكفاف الناعس لجانبك النقي تقود الى نتفة دافئة من كتف مملوء قلما يلامس فمي ، ومع شرب هذه الأنوثة النابضة بالحياة ، الالـه ، فإنني أستلقي على ضفتي ألوذ بالصمت قبالة الكائن البشري .

من الناحية الجسمية ، المراقب قريب جدا ، تقريبا ملامس . ومن الناحية الفكرية فهو مفصول بفعل طبوغرافية معارضة تستدعي للذاكرة gegenüber sein (في مقابل الوجود) . وتعاني البدنية physicality كما أعيد انتاجها في القصيدة ، من تبدل مفاجىء من الشيء الى الشيء المختلـق :

أنت تتنفس نتاج وهمي المستوحش

ـ ويقع البيت الأخير في موقع توازن ما بين الكبرياء لتحقق المهارة والمفارقة الساخرة لمنزلتها « الوهمية » .

وهكذا فإن فاليري يلمح الى أن المشاهدة ليست سلبية : فالمشاهد يسهم في خبرته التي ليست بهذا المعنى موضوعية قط . هذا التحقق

هو مشكلة عويصة في الفكر الحديث وله مضاعفات تتجاوز الأدب بكثير . على انه يقدم بالنسبة للكاتب نوعا من مسوغ تشابهي لخيالاته . فمهارة العين تفيد كضمان لمهارة العقل المبدع . وتظهر المفارقة الساخره عند فاليري إدراكه للخلل الكبير في هذه الخطة : فالمجازفة تتمثل في فقدان الاتصال مع معلومة موضوعية من معلومات الخبرة ، وهذا الفقدان هو ذاك الذي يجب على الشعراء الثلاثة بكافة مواجهته . هذا ، ولا يتعدى رد فعل فاليري عادة المفارقة الساخرة ، وفي النهاية فإنه حتى الخبرة غير المُرضية تعود على قـدرته التحليلية بالنفع . لكن بالنسبة لريلكه وستيفنس اللذين يشددان على التحليل الماضي باتجـاه الإصلاح ، فإن الشعور بفقدان الاتصال يتم بحدة أكبـر . ومنه حنينهما لمعلومة غير معدّلة ، شيء « لا نستطيع إفساده » ، كما يقول ريلكه . ولدى ستيفنس هناك حماس معاود :

قصيدة الواقع النقي ، لا تمسها
استعارة أو انحراف ، رأسا باتجاه الكلمة ،
رأسا باتجاه الشيء النافذ ، الشيء
في النقطة الاكثر دقة التي يكون فيها هو ذاته .
مخترق بنقاء كينونته .

وستيفنس لا يحاول أن يسترد الشيء فقط ، إنه يندفع « راسا الى الكلمة » . وكما مر بنا فإننا نجد مشابهة بين الموقفين الأدبي والوجودي : هنا يحفز تجدد الادراك على تجدد الكلمات (البيان الشعري) . وتنعقد الصلة هنا بين الاهتمامات الخاصة لأصحاب التخييل وبين اهتمام حديث أوسع ، تنقية اللغة . كذلك يمكننا الوقوع على متوازيات مقابلة لحنينهما الى الشيء « النقي » . والعديـد مـن الحركات الشيئية chosiste في كتابات القرن العشرين متجذر في مثل هذا الشعور بالضبط . على أن الكاتب الشيئي الساذج ، مع ذلك ، يقدم وصفاً « موضوعياً » كما لو أنه من جرّاء ذلك يتفادى كل مهارة . أما أصحاب التخييل فهم أكثر تدقيقـا .

وبكلام دقيق فإن هذا الحنين الى الشيء المكتفي بذاته لا يمكن أن يجد اشباعاً . فهو استجابة عاطفية لدور ذات متحولة اقتحامية بشكل محتوم . وفي امزجتهم الأكثر وثوقا فإن أصحاب التخييل سيزعمون بأن هذه الذات ليست بحاجة للاعتذار . لذلك نجد ستيفنس يقلع عن الواقع « النقي » المشوب بالحنين الى الماضي ، كما في الاقتباس السابق ، ويعيد تعريف السمة على انها كون بشري مبتكر وشامل :

ما تبصره أعيننا قد يكون على الأرجح نص الحياة لكن تأملات المرء في النص وانكشافات هذه التأملات ليست أقل من أن تكون جزءا من بنيان الواقع أيضا .

يمكن للمرء أن يرى في هذا ارضا حيادية وسطى بالنسبة لنزعة التخييل لكن هناك تطورا أكثر طموحاً وتطرفاً فيه تنتقل الذات الاعتذارية حتى الآن الى موقع الهجوم ، إذا جاز القول ، وتزعم أن العالم الخارجي يعتمد نوعاً ما على عنصر بشري . ويطور ريلكه هذا الموضوع على مستويين . فهو يصف الوجود أحيانا بأنه يعتمد على Raum (فضاء) شبه صوفي ، نوع من شريان الكينونة . وهذا الـ Raum يمكن أن يكتسب أو يضيع . وعندما تختزن الذات بحرص الخبرة فإنها تستنزف Raum من الاشياء . لكن يمكنها أن تعكس الجريان عن طريق فتحها ذاتها للأشياء مقدمة لها فضاءها (Raum) الداخلي مقابل كينونتها (الاشياء) الأكثر اكتمالا . وهكذا تصبح مضيف الأشياء عوضا أن تصبح ضيفها الثقيل السمج . والحق أن ريلكه يقدم لنا محاجة اخرى بخصوص تحول الاشياء بدلالة ميثولوجيته هو . وهو يتوفر على نسخة بديلة لهذه العلاقة الأخلاقية المغزى بل المحببة ، وقد عبّر عنها بتعابير أكثر ادبية . هنا ، يشكل القول الامكانية الوجودية التي تقدمها الذات للأشياء :

هل من المحتمل أن نقول هنا : بيت ، جسر ، بئر . بوابة ، ابريق ، شجرة فاكهة ، نافذة ، ــ وعلى أبعد تقدير :

عمود ، برج ... لكن لنقول ، انت تفهم ، اوه ، ان تقول
كما لو أن الأشياء لم تقصد أن تكون هكذا بكل عمق .

واللغة نفسها ، كما هي مجسدة في القول والتسمية ، تصبح حامل الكينونة . فاشارة تخلّ عنها تضعها في خدمة الآخرين محوّلة ما قد يكون خلاف ذلك مجرد تعبير عن الذات الى ما تطلق عليه سوزان سونتاغ بشكل بارع « الاسمية الرقيقة » benign nominalism ، فعندما ينطق الشاعر باسم الشيء ويتلفظ به من خلال اللغة فهو لا يسمّي بل يحب : مقدما له حدّة إضافية في المعنى ليست تتوافر إلا من خلال التوسط البشري . وحقيقة أن هذه الاضافة تسعف الشيء بحد ذاته هي ، بالطبع ، خيال ، لكنه خيال تتصل ايماءاته النموذجية بالعالم البشري عموما . ويتم التأكيد على هذا المساس والملاءمة بوساطة متصل من الأعمال عند ريلكه يشمل بالتحديد المقابلات البينشخصية التي يستخدم فيها نموذج علاقة ينطوي على مغزى أخلاقي أيضا .

- ٤ -

في هذا القسم الاخير ساعالج الاجابة التخيلية على مسائل القيمة ، والتأثير الذي يخلّفه عليها (المسائل) مفهوم السمو والتعالي transcendance : سواء مفهوم الذات المتعالية كما في الخبرة الصوفية الشخصية ، او مفهوم الموضوع المتعالي ، كما في المواقف تجاه الإله . هذا ، وقد تعرض كلا هذين الموقفين للانتقاد في فكر القرن التاسع عشر : من قبل اشكال شتى من الوضعية ، والتي هي جزء من خلفية النزعة التخييلية ذاتها ، ومن قبل التآكل الذي حدث للدين المنظم والذي بلغ أوجه في إعلان نيتشه ان الله قد مات ــ وهي مقولة تخييلية لجهة انها تجعل من الإنسان خالقا ومدمرا (بالتشديد والكسر) في آن واحد . وعليه ، فإن المتعالي مقولة اشكالية ، كما في غفلية الاسم (des Namenlose) عند ريلكه . وقد كانت ، بالطبع ، إشكالية قبلئذ ومنذئذ : والله ، مثله مثل تشارلز الثاني ، في أن موته يأخذ وقتاً مفرطاً .

لكن بالنسبة لهؤلاء الحداثيين الأوائـل فإن الشعور بفقده يتم بما في الحدث من زخم أكثر من مجرد ملاحظته كنمعيار :

إن رؤية الآلهة يتبددون في وسط السماء ويتحللون كما الغيوم هي واحدة من الخبرات البشرية العظمى .

وستيفنس نموذج مثالي في تسجيل هذه الخبرة والتحدي الذي يتابع وصفه « ليحلل الحياة والعالم ويفصلهما بلغته هو » .

هذا ، وإن العناية المكثفة من قبل فاليري بموارده الخاصة هي مثال ينطبق على ذلك . عملية تنأى بعفة عن التعالي الخصوصي والعمومي . للوهلة الأولى قد يبدو هذا استجابة سلبية الى حد كبير . ومن العسير ان نقع على تقدمة للقيم الجديدة لدى فاليري . وهذا مفهوم على ضوء تخوفه من الأعمال التي تقدم الشيء وتوصي به ، والتي تؤدي مثاله عن النقاء الـذي لا يعمل شـيء على إدامته سـوى الشدة الهادئة لتحليله (النقاء) الذاتي . وفي تجرده المحسوم يكاد يذهب إلى حد الإعلان عن فكرة الأدب اللاهي ، الكتابة كلهو : يكاد ، إنما ليس تماما :

يجب أن تكون القصيدة احتفالاً عقلياً . ولا يمكن أن تكون غير ذلك .

احتفال : إنها لعبة لكن مهيبة ، ومنظمة ، ودالـة ، صورة لما هو غير عادي ، لحالة تكون الجهود المبذولة فيهـا إيقاعات ، مستعادة .

« مهيبة » ، « دالة » ، « مستعادة » ، وفي النهاية ليس الاكتفاء الذاتي عند فاليري حيادياً بل منشغلاً في خلق القيمة (بالإسلوب التخييلي الحق) من خلال قواعد أو قوانين متولدة داخلياً . وجعل هذه القوانين صارمة بقـدر الإمكان ، ومنه ، مطالبات فاليري بالحرفة والصرامة ،

وسعيه وراء الطريقة ، واحتقاره المتكرر لمجرد الكتابة . وعلى الرغم من مسحة الخلو من العاطفة فيها فإنها دعوة إنسانية . بل إن المرء قد يتتبع مزارها (ضريحها المقدس) شاطىء البحر المتوسط الذي تشكل قدرته الملحيــة puissance salée ذروة منشطة في (المقبرة بجانب البحر) و (القدر الشاب) والذي تجمل مقاومته من سقراط :

بطلاً أسطوريا ، قاهر العاصفة ، وترا بالقوى المتجددة دوماً ، المكافئة دوماً لقوة الغريم الغير مرئي ...

وقد مر بنا هذا المفهوم للعالم من حيث هو مقاومة في القسم ٣ . وبالطبع فإن صورة فاليري عن العيش كتمرين بطولي متواصل هي ببساطة تمجيد الكينونة ــ في ــ العالم : تمجيد دنيوي على نحو جازم في العالم وليس خارجه . وعند هــذه النقطة فان إنسانيته تنضم الى إنسانية ستيفنس و (مع تحفظ) إنسانية ريلكه . وترقى النزعة المضادة لما فوق الطبيعة عندهم الى جدل يذكّر بوصية نيتشه ب « الاخلاص للأرض » . « الأرض » حقا تصبح تعبيرا مشحونا رفيع المقام عند ستيفنس وريلكه . بينما الكرة المنافسة لها تتعرض لهجوم ستيفنس وفاليري من خــلال إزدرائهم للتكنية (التمثيل) بالرمــوز في ما فوق الطبيعة ــ ما يدعوه ستيفنس « السجف المتمع للسماء » . على أن ريلكه يذكرنا بأن الحركة الحدائية ليست حركة دنيوية حصرا . وعلى الرغم من أن الإيمان في قصائده التعبدية الأولى قد تلاشى حقا فإن المتعالي يبقى خياراً حيــاً بالنسبة له . ومع كل إخلاصه للأرض فإنه يشعر :

في الماوراء ، رغم ذلك ، يثوي اللامسمى ، صورتنا ومملكتنا الحقــة

ومع ذلك فهو مشخص حاذق للاعتقادات من حيث هي خيالات . ويمكن لنموذجه المثال في الادراك ، والذي يعطي « فسحة » للأشياء ،

ان يمتـد حتى الاسطورة ، كمـا في سوناتته عن وحيـد القرن الخرافي (هو كالفرس بقرن واحد في جبهته) :

> بالطبع لم يوجد . لكن نظرا لأنه كان موضع حب فقد صـار
> وحشا نقيا . وقد تركوا له فسحته ... ولم يطعموه أية
> حبوب بل امكانية الكينونة بشكل دائم .

هناك اسس للتوتر هنا بين نزعات ريلكه الترانسندتالية (المتعالية) وادراكه لأصولها الظاهراتية الممكنة . ويتجلى هذا التوتر في سلسـلة مواقفه تجاه شخصية ترانسندنتالية كانت شائعة الاستعمال عند الكتاب المحدثين : الملاك . بالنسبة لريلكه قد يكون خارج المتناول ، وأيضاً فوق بشري ، وتذكاراً مرعباً لمحدوديتنا . أو ، كوسيط بين الانسان والاله ، قد يكون قاضيا محكما محتملا او متكفلا بالانجاز البشري ، وفي هـذا الدور يمكن ان يُسعى اليه بكل تواضع أو يُرفض بكل كبرياء . مرة ثانية ، قد يكون منتهى الخيال بالنسبة للشاعر ذاته ، صورة للعملية التخيلية في اكتمال إثمارها . ومن الواضح انه لا يمكن عزو قيمة بمفردها لهذه المظاهر كافة . وما حـدث ليس غريبـاً عن التعابير الثيولوجية في الفترة الحديثة : فهي تصبح استعارات عائمة لا يلزمها أن تتبع معناها الأصلي ، ويمكن حقا أن تعكس عن عمد ذلك المعنى باعتباره جزءاً من جدل إنساني السمة . هناك مثـل جميل على هذا في (ملاك الواقـع) لستيفنس ، والذي يعلن :

> ليس لدي جناح من رماد ولا لباس من معدن .
> واعيش دونما هالة فاترة .

والذي يحوّل ابصار الناس الى الأرض ، لا السموات ، من أجل رؤية افضل ، لا يزال يبقى علينا أن نعلل شعبية هذه الشخصية . لِمَ على الملاك أن يبرهن بكل مثابرة على جاذبيته ؟ نجد الحل للغز فيما يدعوه الفيلسوف الكاثوليكي جـاك ماريتان « الملائكيـة » : خطيئة محاولـة

الاستقلال عن حدود المعرفــة البشرية ومحاولة الوصول الى أساليب الروح النقية . يجد ماريتان هــذا الكبرياء الهرطقي متأصلا في الفــكر الحديث ، ويتقفى آثــاره حتى ديكارت . لسنا بحاجــة الى مشاركته توماويته (نسبة الى فلسفة توما الأكويني) كي نطلق « الملائكية » عــلى الخيال الحديث ، ولا سيما على أصحاب النزعة التخييلية . وحيث إن تحليلاتهم تحلل العالم الى شبكة من المهــارات التي تنتظر . من ثمــة ، إعادة تنظيمها فان هناك اغراء واضحا لرؤية أنفسهم فطنات مكتملة تضع تحت تصرفها العوالم . ويمكن أن يتبين المرء مجاهدتهم ضد (الاغراء) في تعبــدهم للأرض ، في مجاهراتهم بالعجز والاتضــاع . لكنهم جميعــا يرضخون أحيانا لتعجرف الملائكية ، وأولهم فاليري : فهو يكتب في دفاتر ملاحظاته أن ديغا Degas قد نعته بالملاك ، وأن ديغا كان اكثر صواباً مما لاحظ . لذلك من الملائم أن نختم بقصيدة فاليري النثرية عن الملاك ، والتي اكملها قبل شهرين من وفاته ، وفيها يجسد بكل انتصار ويقاوم إغراء الزهو . الملاك ، كما نرسيس ، يراقب انعكاس صورته . واذ تتملكه الحيرة فإنه يرى نفســه فيها يبكي . وفطنتــه النيرة تحقق معجزات الضبط والدقة (والتي يضاهيها بحق نثر فاليري) لكن دون جدوى : الحزن ينتمي الى مملكة أخرى ، مملكة البشر ، وعليه فليس باستطاعته أن يقبض عليه بيده . ويتصف لا فهمه بأنه مؤثر ومشج :

> أوه ، يا حيرتي .... أيها الراس الفاتن والكئيب ، هناك ، إذن ، شيء آخر اضافة للنور ؟

النور هو بيئة الملاك ، الكون النقي لوعي خلو المادة ، ومع ذلك ، فهــو في الــوقت نفســه كــرة حــاصرة ، لا يمكن لألقها المــاسي أن يهرب منها قط :

> ومن خلال ابدية ما لم يكفّ عن المعرفة ، لم يكفّ عن الفهم .

هذه المفارقة الساخرة ، وهذا التناقض هما أشبه بمحك الايمان الصادق بالنسبة لصاحب النزعة التخييلية . ففي اعترافه بقوة العقل ، ومحدوديته المتأصلة فيه ، امتيازه وعقوبته في آن .

الطبعات

والاس ستيفنس :

القصائد المختارة لوالاس ستيفنس (لندن ١٩٥٥)

تحرير صاموئيل فرنس مورس (لندن ، ١٩٥٩)

« الملاك الضروري : مقالات في الواقع والخيال » (لندن ، ١٩٦٠) .

راينر ماريا ريلكه :

Samtliche Werke ، تحريـر ايرنست زن ، ٦ مجلدات (فايسبادن وفرانكفورت على مين ، ١٩٥٥ — ٦٦)

بول فاليري :

المؤلفات ، تحرير جان هيتييه ، مجـلدان (باريس ١٩٥٧ ، ١٩٦٠) .

الحواشي :

١ ـ و. بيتر Appreciations ، مع مقالة عن الاسلوب (لندن ١٨٨٩) ص : ص : ١٠٥ ـ ١٠٦ .

٢ ـ الملخص يتناول النظريات والآراء في القرن التاسع عشر بصدد الخيال انظر هانس فيهينغر « فلسفة كما لو » : نظام الاخيلة النظرية ، والعملية ، والدينية للجنس البشري (لندن ١٩٢٤) ، خاصة الجزء ٣ .

٣ ـ انظر د. ج. موسوب « الشعر النقي : دراسات في النظرية والتطبيق في الشعر الفرنسي ، ١٧٤٦ ـ حتى ١٩٤٥ » (أوكسفورد ١٩٧١) .

٤ ـ فاليري «Iaure» ، المجلة الفرنسية الجديدة ، مجلد XXXVI ص ٨ .

٥ ـ ستيفنس « صباحات الخريف » ، قصائد مختارة ، ص ١٧ .

٦ ـ ريلكه ، Werke, I,II, sonette an Orpheus مجلد ١ ، ص ٧٥١ .

٧ ـ ريلكه ، Werke, VIII, Duineser Elegien مجلد ١ ، ص ٧١٥ .

٨ ـ فاليري ، La Dormeuse II ، المؤلفات ، مجلد ١ ، ص ١٦٦٣ .

٩ ـ قام جيمس لاولر بدراسة صورة فاليري عن المرأة النائمة ، بما فيها هذه القصيدة ، في «Lucidité, phoenix de ce vertige» ملاحظات باللغة الحديثة ، مجلد ٨٧ رقم ٤ ، أيار ١٩٧٢ ، ص ٦١٦ ـ ٢٩ ، طبعة ثانية في « الشاعر كمحلل : مقالات عن بول فاليري (بيركلي ، ١٩٧٥) ، ص ١٤٩ ـ ٦٥ .

١٠ـ ستيفنس في امسية عادية في نيوهافن » ، قصائد مختارة ، ص ٤٧١ .

١١ـ « ثلاث مقطوعات أكاديمية » ، الملاك الضروري ، ص ٧٦ .

١٢ـ ريلكه ، Werke, IX, Duneser Elegien مجلد ١ ، ص ٧١٨

١٣ـ سوزان سونتاغ ، أساليب الارادة الراديكالية ، (لندن ١٩٦٩) ، ص ٢٥ .

١٤ـ ستيفنس ، ((فكرتان او ثلاث)) ، مؤلف بعد مؤلفه ، ص ٢١٦ .

١٥ـ فاليري ، ((الأدب)) ، المؤلفات ، مجلد ٢ ، ص ٥٤٦ .

١٦ـ فاليري ، «Eupalinos» ، المؤلفات ، مجلد ٢ ، ص ١١٦ .

١٧ـ ريلكه ، Werke ، مجلد ٢ ، ص ٢٥٢ .

١٨ـ ريلكه Werke, IV, II, «Sonette an Orpheus» ، مجلد ١ ، ص ٧٥٣ .

١٩ـ انظر على سبيل المثال ، مايكل هامبرغر ، حقيقة الشعر : توترات في الشعر الحديث في بودلير الى عقد الستينيات (لندن ١٩٦٩) ص ٢٨ .

٢٠ـ ((ملاك يحوطه الفلاحون)) ، قصائد مختارة ، ص ٤٩٦ .

٢١ـ ((ديكارت ، او تجسد الملاك)) في : ثلاثة مصلحين : لوثر ، ديكارت ، روسو (لندن ١٩٢٨) ، ص ٥٣ ـ ٨٩ . طور آلين تيت محاجة ماريتان في المصطلحات الادبية في مقالته لعام ١٩٥١ عن بو Poe ، ((الخيال الملائكي)) ، طبعة ثانية في مؤلفه ، مقالات اربعة عقود (لندن ١٩٧٠) ص ٤٠١ ـ ٢٣ .

٢٢ـ فاليري ، الملاك ، المؤلفات ، مجلد ١ ص ٢٠٦ .

الشـــعر التعبيري الألمــاني

بقلم : ريتشارد شيبارد

— ١ —

تكمن أصالة الشعر التعبيري في حقيقة كونه اول شعر الماني يتجاوز روح الحركة الرومانسية المتأخرة روح ريلكه ، وجورج، وهوفمانستال، في سعيه لمواجهة مباشـرة مع ظواهـر وأزمة الرأسماليـة الصناعيـة الحديثة ، وفي بحثه عن وعي جديد داخل هذا الظرف الشامل . لقد كان شعراً تميز بشراكة الموقف أكثر منه بشراكة الأسلوب — شعر محدث عن الحياة المدينية ، والحرب والسياسات الخياليـة والجذرية ، يصـور المدينـة ، كما فعـل جورج تراكل في مؤلفه An die Verstummten (الى من كمّت أفواههم) (١٩١٤) ، كمطرح للجنون ، الحرمان مـن الحقوق ، إنما يعطي الوعد باحتمال أن تنمو بداخلها طاقة جديدة مكبوتة. كذلك فقد كان شعراً تصدى للحرب العالمية الأولى ووصفها وفسرها . وكذلك للحركات والصدمات الثورية التي تلتها . لقد كان ، باختصار ، ولأسباب موضوعاتية وتاريخية في آن ، شعراً جد معاصر. وعندما نتطلع راهناً للوراء يمكننا أن نميز أربعة أطوار من التطور .

يمكن تمثيل الطور الأول والأكثر إثارة في الشعر التعبيري من خلال أربعة شعراء ، غوتفريد بن ،جورج هايم ، جاكوب فان هوديس، وألفريد ليختنشتاين (١). كانوا شعراء مختلفين في اللهجة والمنظور لكن وحدتهم الرؤية المشتركة — رؤية تعبيرية في الأساس للقوى الشيطانية المقموعـة

التي كانت تناضل كيما تخترق وتدمّر السطح المنظم في الظاهر المدينة الصناعية . كان شعرهم شعراً رؤيوياً ، مليئاً بصور المقابلة والتصارع : ففي (نهاية العالم) لهوديس تقابل بين النذر العنيفة للكارثة وبين اللامبالاة الواضحة للبورجوازية . أما (شبح الحياة) لهايم فتعمل على تجميد حركات الفوضى في شكل سكون غير طبيعي منذر بالعواقب يعلّم المرء بأنه سيتحطم لا محالة . وتزخر قصائد ليختنشتاين بالأشكال المنتفخة التي تتأهب للانحلال في انعدام أولي للشكل . وفي (الزوج والزوجة يسيران عبر جناح السرطان) ، من مختارات ديوانه الأول **Morgue** (١٩١٢) يبيّن مرضى السرطان ، الذين تتبدى استعداداتهم لقواهم الطينية ، كضحايا لمجتمع يتفكك . هذا ، ويتخلل الشعر الفكرة البارزة عن المدينة من حيث هي حالة صراع وحرب . وفي قصائد هايم تجلب الشياطين الفوضى للشؤون البشرية . أما في قصائد ليختنشتاين يتعرض الناس بشكل متصل لاغراء الاستسلام للحوافز اللاعقلانية والمدمرة . وفي قصائد فان هوديس يبدو دائماً أن عاصفة هوجاء على وشك الهبوب . يصور هايم في (Der Krieg) مقدّماً الصراع. وقد كتب في دفتر يومياته لتموز ١٩١٠ « ... لو يشعل أحد ما حرباً فإن الحاجة لن تدعو لأن تكون حرباً عادلة . السلام هذا سلام راكد ، زيتي وشحمي مثل سطح مصقول على أثاث عتيق »(٢) .

وعلى العموم ، فإن موقف الشعراء التعبيريين الأوائل تجاه هذا الوضع يكتنفه الالتباس : فهم لا يقفون داخل المدينة المبتلاة بل على تخمها القصي ، أو موقع مناسب للرؤية غير ثابت تتسنى معه النظرة البانورامية من حيث هي صورة موضوعية وصورة لحالتهم الذاتية معاً . وبهذه الطريقة فهم يبدون أنهم منغمسون في رؤيتهم ومتجردون عنها في آن ، رعبها يسحرهم وينفرهم ، يرحبون بالانتفاضة اللاعقلانية من حيث هي تطهير ، لكنهم يخشون رغم ذلك الدمار المتصل بها . ويبرز بشكل خاص التعقيد الذي تتسم به المفارقة الساخرة في مختارات بن Benn (Morgue) : فبرودته تخفي عطفاً يخشى التعبير عن ذاته مخافة

أن يصبح جزءاً من التحلل والتفكك ، ويبدو على مراقبيه المتجردين في جناح السرطان انهم ينؤون بأنفسهم تفادياً لسرطانهم الجواني . يستخدم هايم شكلاً شعرياً صارماً كي يعطي ، على ما يبدو واضحاً ، شكلاً خارجياً مكيناً لمركب من الطاقات التي تنحو نحو الفوضى . بينما يستخدم ليختنشتاين وفان هوديس أسلوباً أكثر ارتجالاً لينأيا برؤيا قد تحيط بهما من جميع الجوانب . وعلى العموم يبدو أن هؤلاء الشعراء يقفون على نقطة تقاطع تكاد تكون مستحيلة تقع بين حشد من الدوافع المتصارعة : فاللاستقرار سمة أصيلة في القصائد وهي تمتح القليل من الامان من علاقتها مع « الأنا » الغنائية . فهي أشبه بسقالات غير مثبتة بإحكام يبدو أن انفجاراً فيها على وشك الحدوث . وليس من المستغرب أن الطور الثاني للشعر التعبيري يتعاطى مع ثورات صائرة بالتدريج الى الحرب ذاتها .

ولعل خير من يمثل هذا التطور في الحركة التعبيرية شاعران هما ايرنست ستادلر وايرنست فيلهلم لوتز اللذان تلاشى في شعرهما الأكثر إثارة ذلك الاحساس بالموضوعية المتجردة والمقلقة التي رأيناها عند بن ، وهايم والآخرين . لقد انداح الجليد والشاعر تعجل الغوص في التيار اسفله . يبزل كلا ستادلر ولوتز الهياج الجنوني الكامن دائماً في الرؤيا التعبيرية الأولى ويدعانه يغمر سطح شعريهما ، ثم يعلنان بابتهاج ونشوة انه الوسيلة لاعادة الاندماج والافتداء . وكما يسوق أوتو فليك القول « .. هما ينفذان تدريجياً أعمق فاعمق نحو الداخل بدءاً من السطح واخيراً يصلان الى المراكز حتى وإن كانت هذه الطريقة تتسبب في اضطرابات عنيفة بل في انتفاضات وهزات ... »(٣) فلوتز ، على سبيل المثال ، في (انا اشعل المصباح الغازي) ينتقل من العمل البسيط وهو اشعال المصباح الى الرؤيا الخام المبتهجة لتحلل اشكال الحياة البورجوازية المستقرة ظاهرياً بينما تأتي القوة اللاعقلانية مع الضوء لتدخل في شكل فيضان . وفي (رحلة ليلية على جسر الراين في كولونيا) ـ وهي قصيدة تتوضع بشكل ساحر قبالة قصيدة يوليوس هارت ماقبل

التعبيرية (في الرحلة الى برلين) ، وهي قطعة شعرية قوية تحتفي أخيراً، رغم ذلك ، بالهوج الثمين في المدينة الصناعية ــ سرعان ما تصبح الرحلة الليلية على جسر الراين فجأة انحداراً الى الواحدية البدئية للا شعور وتتوج في قبول مسعور للتدمير . تنتهي قصيدته Leoncita بالصرخة : (الى عالمك / انطلق ، أيها الوحش الكاسر / انطلق) . كما أن قصيدة لوتز (ثورة الشباب) هي تمجيد واضح للحرب القادمة ، تتسم الى حد بعيد بتلك الروح التي كتبت بها مدونة هايم في دفتر يومياته . والحق أنه بحدود عامي ١٩١٣ و ١٩١٤ كان هناك إحساس واضح بين الشعراء التعبيريين بأن مؤسسات المجتمع هي ذاك المثال الممسوخ للطبيعة والطاقة البشريتين تدعو معهما الحاجة الى صدمة عنيفة تأتي من حرب أو ثورة لتسحقها وتحل محلها . وإذا كان بعض هؤلاء الشعراء رأى في الحرب رعباً متوضعاً على الطريق الى اليوتوبيا فإن آخرين قد ابتهجوا بها كونها غاية بحد ذاتها ، مع قليل من المبالاة لمضامينها البشرية . والحق أنه عندما ازفت الحرب فقد كانت ، ولفترة وجيزة فقط ، موضع ترحيب بعض الشعراء التعبيريين الخاصين باعتبارها تحقيقاً لتوقهم الباكر . ويمكن الوقوع على شيء من هذا الجو في (أوه فوق كل رايات السحب) لهانس ليبولد ، وقد كتبت بينما كان الشاعر يحتضر من جراء جروحه التي تلقاها في ايلول ١٩١٤ . في هذه القصيدة يتلقى ليبولد ، على طريقة ستادلر ولوتز ، حتفه بسرور باعتباره القوة التي ستوحد بينه وبين الكل:

نحن نغدو أثيرا ، هواء وأمواجا .
اوه من أبداننا تسيل ينابيع ،
تنبجس في شكل نور غير معهود . أسلمنا
انفسنا للكل .

— ٢ —

أما الحركة التالية ذات الخطر في الشعر التعبيري فتأتي عندما يتضح ان إعادة البناء ليست نتيجة لازبة للتدمير ، وبعد ما يقارب ايلول

من عام ١٩١٤ نجد أن الجو الذي ساد أولاً يخفت ويتلاشى . وما إن بدأت الحرب تطول حتى قويت الملاحظة بأن تلك القوى اللا عقلانية التي ابتهج بها الشعراء الأوائل أيما ابتهاج كانت ، عندما بانت طبيعتهم على حقيقتها في ساح المعركة ، كلية التدمير . وقد نظر الى الطاقات الأولية للابتهاج على أنها تتصل بالموت : فقد حطمت وسحقت لكنها لم تعاود التشكيل . كتب لوتز ، الذي رحب بداءة بالحرب على طريقة تشابه طريقة ليبولد ، كتب الى زوجته في ١٦ آب ، ١٩١٤ (٤) :

لقد حصل لي اكتفاء من الأحاسيس العسكرية التي ينتشي بها جلف لا انساني .
عندما أسمع كلمة حرب لا يسعني أن أرى إلا ما هو مفسد للأخلاق : بطون مبقرة ، جرحى يئنون ، أطفال يصرخون في بيوت تلتهمها النيران ، وشظايا وحشية تمزق أرتالاً بكاملها وتحيلها نتفاً .

وكما علّق أحد المعلقين قائلاً إن التعبيرية « تنبثق عن الفوضى المتنامية في العلاقات البشرية وتتغذى منها . فالتفكك الواسع الذي سببته الحرب حتى في عقول الناس بشكل يومي قد خلق المتطلبات العضوية المسبقة التي أدت الى انبثاق الفن الجديد »(٥) . ومع ذلك ، فقد اتخذ الفن الجديد تدريجياً موقفاً معادياً للحرب ورفض القبول بنهائية آلهة التدمير .

أما الطور الثالث للشعر التعبيري فقد كان بعد تعرضه الى قوى التدمير الآلي وفهمه طبيعتها ، عبارة عن محاولة للوصول الى ابعد من اللاعقلانية الصرف، الى نوع من إحساس متعال بالديمومة والمصالحة . وهذه الروح ذاتها هي السبب الكامن وراء رفض ويلهلم كليم المطلق الناجم عن صدمة الحرب في (معركة المارن) ، وهي تسبغ وحدة على الانطباعات المجزاة والرعب الفوضوي في (المعركة الصدامية) لاوغست

سترام ، وتخلق السخرية المريرة والغضب العاجـز لألبرت اهرنشتاين في (إله الحرب) ، وتصدر في الصورة الهشة للمصالحة لدى الأخت الصامتة في القصيدة الأخيرة عند جورج تراكل . هذه القصيدة الأخيرة ليست ببساطة قصيدة الحرب التعبيرية الكبرى ، هي أيضاً ، بمعنى حقيقي جـداً ، الـ non plus ultra (الأفضل طـراً) لكامل الشـعر التعبيري . وإذا كان الطور الأول للشـعر التعبيري تشخيصي الطابع ، والطور الثاني انتشائي ، فإن Grodek تتخطى كلتـا هاتين الطريقتين . فهي تخلق صمتاً من اختلاط الأصـوات وتستعيد صـورة باقية مـن الفوضى تصالح نوعاً ما قطبين متضادين وتلغي اهتياج (سورة) الشعر التعبيري الذي سبقها .

من تشرين الأول ١٩١٤ حتى نهاية الحرب نشرت الدورية (العمل) وحدها مئات من (القصائد والشعر مـن ساح المعركة) . وإذ كـان في البداية اتهاماً قوياً ومقولة تصديق فإن شعر الحركة التعبيرية قـد نحا بمضي الزمن الى ان يفقـد فصاحته المحسوبة وكثافته التخيلية ويدخل في طوره الأخير ــ طور الاستنكار السهل والعادم للشكل ، والبلاغةالمشوبة بالرعب ، والشجن الميلودرامي ، والتهكم المقحم . ومنه (الى المعارك) لريتشارد فيشر ، و (شاعر يحتضر في الحرب) لهوغو سونشاين ، وكلتاهما نشرتا في (العمل في ٩ شباط ١٩١٨) . ومن الواضح أن شعر الحرب بكافة قابل لمثل هذا التدني . فالحرب مرعبة بشكل جلي حتى أنه من الصعب الاتيان بالكثير الجديد بشأنها ما لم يكن الشـاعر كما تراكـل أو شترام ، قادراً على ان يتبين من خلال المذبحة شيئاً ما حاضراً في وسطها يفوق الفوضى ديمومـة . مات تراكل بعـد Grodek ، ومـع بعض الاستثناءات ، فإن شعر الحركة التعبيرية الألمانية دخل مرحلة الانحدار منذئذ . وبالمقابل ، فإن شعر الحرب عنـد ويلفريد أوين يحقق ما تدعو إليه الحاجة : إحساسه المبدئي بالمرارة يغدو شفقة مكثفة مما يمكنه أن يبرز الشجى الذي أحس به الجنود الشبان في ساح المعركة ويؤكـد إمكانية استمرار شيء إنساني أساساً . وهكذا ، بينما بدأ شعر الحرب

الانكليزي بلاغيا (بمعنى إضفاء رونق ثنائي البعد مسبق الإدراك على موقف بقيت قوته خارج نطاق الشاعر) ولم يصبح تحليليا وثلاثي البعد إلا مع مرور الزمن فإن الشعر الألماني للحرب العظمى قد نحا منحى تطورياً معاكساً . كان الشعراء الجيورجيون في انكلترا ما قبل الحرب قد عرفوا الملعات للمرض والفوضى ، وصور الهواجس السوداء . وهذه تبدو واضحة في قصائد مثل (نبات القرّاص الطويل) لادوارد توماس ، و (الوغد) ل : دبليو . اتش . ديفز ، و (اطلاق النار عند القناة) لتوماس هاردى ، والمزاج المضطرب في (غرانتشستر) المفعمة بالحنين الى الماضي لروبرت بروك . لكن ، ونظرا لانهم لم يواجهوا شعرياً نتائج إلماعاتهم ، ولم يتصدوا لها بشكل مباشر ، فإن الحرب جاءت بالنسبة إليهم كشيء غير متوقع ـ الشيء الذي لم تفعله بالنسبة لمعاصريهم الألمان الذين كانوا قد كرسوا انفسهم لقوى التمزيق والتصديع التي شاهدوها حولهم . وعليه ، فإن الشعراء الانكليز تطلبوا وقتاً أطول بكثير لفهم الحرب وتمثلها . ولعلنا لسنا نغالي إذا قلنا إنه بينما كتب الشعر الألماني الرئيس بحدود الوقت الذي توفي فيه أوغست سترام في أيلول ١٩١٥ ، فإن شعر الحرب الانكليزي الرئيس كان في مستهل كتابته فقط من اواخر عام ١٩١٦ . وبينما كان التعبيريون الألمان قد استوعبوا الحرب الكبرى على حقيقتها في الأشهر الأولى ، فإن رؤيا الكثير من الشعراء الانكليز كانت ، حتى المذبحة على السوم Somme، قد غشيتها بمقدار يكثر أو يقل البلاغة الرومانسية ، وأفكار الحرب من حيث هي حملة صليبية أخلاقية ، والانطواء المشوب بالحنين الى الماضي .

وعليه ، بينما تعلم الشعراء الانكليز في سنوات الحرب الأخيرة وعلى نحو متنام معالجة حالة الخندق بعبارات وبلهجة تتناسب وتلك الحالة ، فإن الشعراء الألمان في سنوات الحرب الأخيرة مالوا الى الإشاحة عن الحرب والانتفاضة الاجتماعية كيما يسبغوا رونقاً انسانياً ، أو يوتوبياً أو رؤيوياً غير واقعي على تلك الحقائق . وحيث تعلّم ويلفريد أوين واسحق روزنبرغ أن يظهرونا على الشجى الحالي كي يخبرونا بشكل

مجرد عن « الانسان الجديد » و « المجتمع الجديد » المستقبليين اللذين شعروا بوجوب انبثاقهما عن الحرب . وقد وصف ايروين بسكاتور بشكل لاذع خصائص هذا الشعر :(٦)

> يمكن تقسيم تلاميذ بمفمفيرت الى : « مسرحيي وشعراء » أيها الانسان « الذين توسلوا الى اخوانهم الذين كانوا يهددون قبلا بتحطيم رؤوسهم بأعقاب البنادق ثانية ، وتعبيريين صاغوا اسلوبهم من الضرورة التاريخية ، ودادائيين هزئوا من الفن لأنهم شعروا بخيانته لهم ، ويمينين ، وفي منتصف الطريق ، وشيوعيين يساريين ، وقفوا ــ كما عبّر توتشولسكي عن ذلك ــ الى يسار انفسهم ، والمستسلمين ، الذين خضعوا للضرورة وانحنوا امامها .

تمثل قصيدة هيرمان ليندمان (الانسان) ، ونشرت في (العمل) عدد آذار ١٩١٨ أوضح تمثيل ما يعنيه بسكاتور بمدرسة « أيها الانسان » .

احمل حبا كبيراً
افتش عنك في كل الدروب الفرعية
في الحانات الرديئة السمعة
والشرفات المتلالئة
انت أيها الانسان .

ومثل هذه القصائد الانسانية بشكل بلاغي يتجلى أيضا في (الانسان الطيب) لفرانز فيرفيل ، و (القائد) لايفان غول ، و (نحن اليوتوبيين) لكارل أوتن . وقد سلم كارل جاكوب هيرش ، وهو يعود بنظره الى الآمال اليوتوبية البهيجة بالنسبة لالمانيا ما بعد الحرب والتي كانت تكتسب رواجا في عامي ١٩١٧ و ١٩١٨ ، سلم بفشل مثل هذا الشعر بكافة عندما كتب أن : « شمس النزعة الانسانية السعيدة لاحت عالية في

سمائنا الشابة . ولم نأبه إلا قليلا للواقع الذي أريق فيه دم كثير » .(٧) ويمكن قول شبيه ذلك عن القصائد الثورية الواضحة النزعة اليسارية التي طبعت منذ منتصف ١٩١٨ والتي اتسمت بالزعيق الثوري الحاد ، واللهجة التهديدية ، والميل نحو التجريد . ومن أشهر هذه القصائد القصائد الماركسية (مقدمة لأية ثورة مستقبلية) التي تؤذن بتغيرات بلاغية في مسائل (الحرية ، المساواة ، العدالة) وقصيدة الاطراء الهستيري (ترنيمة الى روزا لوكسمبورغ) ليوهان بيتشر التي تصف دون لبس الثورية القتيلة كقديسة وأخيراً كالمسيح .

والواقع انه بحدود ١٩١٨ و ١٩١٩ استبدلت ب « الصورة المزيفة » للعالم التي بسببها كان التعبيريون قد هاجموا شعر الحركة الانطباعية « البورجوازي » ، بلاغة تعبيرية متكلفة أيضاً لليوتوبيا والثورة الاجتماعية التي تجلت فيها ، كما أشار الدادائيون ، النزعة للمماثلة والمطابقة بشكل واضح . وعليه ، فقد كان الحافز الثوري بحدود نهاية الحرب ، للتعبيريين الأوائل ، والذي تم توجيهه نحو التدمير والبعث النهائي لمدينة الرأسمالية الصناعية من خلال القدرة المتأصلة للايروس ، كان قد تردى الى محاولة تصليب للدماغ تهدف الى تركيب صورة غريبة مثالية فوق حقائق العالم . يتضح الفارق اذا قارن احدنا بين Umbra Vitae لهايم و Berlin لبيتشر . فتحديق هايم مركز على المدينة بطريقة تنتج معها لفته من جديد الأهوال التي يراها فعلا هناك وداخل ذاته . أما بيتشر الذي يرى فعلا المدينة بتعابير تقليدية فإنه يعطي تلك الرؤية لباسا تعبيريا باستخدامه نعوتاً عنيفة ودرامية مستقاة من مصادر خارجة عن جوهر المدينة . هايم يترجم الرؤية الكلية (الجشتالت) الى كلمات ، وبيتشر يسلسل فقط الأفكار المسبقة التصور دون أن يمتلك الرؤية الشاملة التي يمكن أن تعطي هذه الافكار الصدق التخيلي . وقد أوحى غوتفريد بن بالهدف العظيم للحركة التعبيرية عندما قال إن الحركة سارت على امتداد طريق داخلية شاقة « الى تلك المستويات من العقل التي يأتي منها الخلق ، الى الأنماط الرئيسة ، الأساطير ، ونافحت عنوة ،

وبمنهجية وبشكل جاد وسط هذه الفوضى المرعبة ، فوضى الواقع المتفكك كيما تتوصل الى صورة جديدة للانسان »(٨). وحيثما كان لوركا وإليوت قادرين على اختراق الفوضى توصلاً الى إحساس جديد بالمعنى فإن الشعراء التعبيريين لم يفلحوا في التوصل الى إنجاز مماثل . وقد تضمن قول فرانز هيرفيغ ، وكان يكتب في عام ١٩١٦ بعد أن ظهرت ، في الواقع ، أفضل الأشعار التعبيرية ، تضمن هذا القدر ، عندما قال إنه يجد من الصعوبة بمكان ان يصدق انه من الممكن أن يتحول حتى واحد من هؤلاء الشعراء « الى الأخلاقي «into the ethical» . واستطرد يقول : « ما أحس فيهم هو الصرخة الملتهبة بالعاطفة في سبيل الأخلاقي ، التوق له الذي لن يحققوه هم أنفسهم قط ، ولكن الذي سيحققه كائن بشري آخر نضج بعيداً عن مجموعتهم .

هناك إحساس واضح كان أفضل التعبيريين قد عرفوا فيه على طول الخط اللبس الذي يكتنف موقفهم ، وشعروا بأنهم كانوا الأخيرين في سلالة محتوم عليها بالموت من جراء انقشاع الوهم ، والأولين في جيل جديد ينقب وسط الفوضى . هذا الشعور المزدوج أساسي بالنسبة للحركة التعبيرية الأولى ، وانتقل ، عقب وفاة تراكل وسترام ، الى الدادائيين أكثر منه الى التعبيريين المتأخرين بما لهم من التزام نحو الايديولوجيا التخطيطية الجاهزة . وقد عرفت الحركتان التعبيرية الأولى والدادائية كلتاهما روح An dei Verstummten (١٩١٤) لتراكل التي رأت في المدينة المسعورة التي تعمها الفوضى النشاط السري لقدرة افتدائية (اعتاقية) :

لكن في صمت الكهوف المظلمة تنزف بشرية أكثر سكونا ،
ومن المعادن الصلبة تشكل رأس الفداء .

والى هذا التناقض الظاهري التفتت الحركة التعبيرية الفضلى . إذ حيث كان الانطباعيون السابقون قد شعروا بأنهم آخر الأوصياء على ثقافة تتجه صوب نهايتها فان التعبيريين شعروا بأنهم على مفترق طرق ،

يتطلعون الى الوراء والى الأمام في آن ، صوفيون وثوريون ، راغبون في تعبير ذاتي مشروع وواقعون فريسة الارادة الشيطانية للسلطة. ولربما كانت فضلى الكلمات التي تعبر عن روحهم هي **Menschheitsdammerung** عنوان أشهر مختـــارات الشعر التعبيري وهو مفهوم يمكن ترجمتــه الى الانكليزيـــة بــامتـــا **Twilight of Humanity** (شفـــق البشريـــة) أو **Dawn of Humanity** فجر البشرية) . وإذا كان الشعر التعبيري ، بعد كل ما أنجز وقيل ، غير قادر على حل صراعات الوجود في القرن العشرين، فإنه كان أول شعر ألماني ، على الأقل ، يستمد قوته من تلك الصراعـــات ويستكشف الأخطار والامكانات التي استلزمها التورط فيها .

الحواشي :

١ - يمكن الوقوع على شعر معظم الشعراء المذكورين في هذه المقالة « مع ترجماته » في « الشعر الالماني الحديث ١٩١٠ - ١٩٦٠ » « لندن ١٩٦٢ » لمايكل هامبرغر وكريستوفر مدلتون « محررين » . كذلك يشتمل هذا المجلد على سير مفيدة موجزة لحيوات الشعراء .

٢ - جورج هايم Dichtungen und Schriften تحرير كارل لودفيغ شنايدر « هامبورغ ١٩٦٠ » مجلد ٣ ص ١٣٩ .

٣ - اوتو فليك Die Neue Rundschau, «Von der jugsten literatur» مجلد XXVi رقم ٢ « ١٩١٥ » ص ١٢٧٦ - ٨٧. هذه المقالة اعيد طبعها في Expressionismus : Der kampf un eine Literarische Bewegung لبول راب « محرر » . يقارن فليك التعبيرية بالانطباعية والتي « اصبحت » - كما يقول - « شيئا من الماضي » ، والتي ، رغم واقعيتها ، ساعدت كذلك في تجميل الحياة البورجوازية .

٤ - يمكن الوقوع على اجابة مماثلة لدى لودفيغ ميدنر ، الفنان التخطيطي ، الذي رجع بنظره الى الحرب التي قتلت صديقه المقرب لوتز في اشهرها الاولى ، واشار الى الجواب اللاحق للتعبيريين عندما كتب عن الاضطراب الذي حدث في دريسدن وتحول الى « شتائم واستهزاء لانهاية له » ، ويضيف انه في سعارهم « الناس » حسبوا عصا التاديب عيدا للفرح « في Expressionismus فريبورغ ١٩٦٥»ص١٤٩ -٥٠ لبول راب وكارل لودفيغ « محررين » .

٥ - فريدريك ماركوس هوبنر » التعبيرية في ألمانيا « في Preussische Jahrbucher رقم ١٧٣ « ١٩٢٠ » ص ١٧٦ - ١٨٨ - أعيد طباعتها في Expressionismus : Der Kampf مصدر سابق الذكر ص ١٣٨ - ٤٦

٦ ـ ايروين بسكاتور Politische Bedeutungder Aktion في Expressionismus « فريبورغ ١٩٦٥ » ص ١٩٥ لبول راب وكارل لودفيغ شنايدر .

٧ ـ كارل جاكوب هيرش « الثورة في برلين » في Expressionismus مصدر سابق الذكر ص ٢٣٧ .

٨ ـ غوتفريد بن «Expressionismus» في «الاعمال المختارة » « فايسبادن ١٩٥٩» ، مجلد ١، ص ٢٤٠ ـ ٥٦ .

* * *

- ٦ -

الروايــة الحديثــة

إذا كان الشــعر الحديث يطرح علــى الأخص بشكل حــاد مسألة العلاقة بين الذات والموضوع ، الشاعر والعالم ، الكاتب واللغــة ، فإن الرواية ، وبسبب من طابعها النثري ، تطرح على نحو خاص مشكلات في تصوير الواقــع والبنية التعاقبية الزمنية المنطقيــة . ولعــل الروايــة الحداثية ابانت أربعة انشغالات مسبقة كبرى : بتعقيدات شكلها الخاص بها ، بتصوير الحالات الجوانية للشعور ، بإحساس بالفوضى العدمية الكامنة وراء السطح المنظم للحياة والواقع ، وبإعتاق فن السرد من جزم حبكة ثقيلة . في هذه المجالات بكافة ينصب التساؤل على السرد الخطي ، والتسلسل المنطقي والتقدمي، وتأسيس سطح مستقر للواقع . والمقالات الأربع تتقفى وبطرق مختلفة هــذا الموضوع . فجــون فليتشر ومالكولم برادبري ينظران في اهتمام الرواية الحديثــة بتقنيتها وخياليتها . أمــا ج. ب. ستيرن فيتفحص الانتقال ، في عمل فونتانه ومان ، من الرواية من حيث هي ملحمة لها موطنها الى الكلفة الجديدة بالشعور الفنــي . بينما ينظر مايكل هولنغتون في الأساليب المتبدلة لعلاقة المكان والزمان ، وفرانز كونا الى تأسيس أساليب تهكمية وملتبسة مــن الاستكشاف . وميلفين فريدمان في التقنيات الرمزية عند الروائيين المحدثين . ودونالد فانغر في المدينية السوريالية للأدب الروائي الروسي . اما المقالة الأخيرة لديفيد لودج فهي تتفحص بدقة الاستعمال المتغير لبنية اللغة في الأدب النثري الحديث مبيناً بالتحليل الأســلوبي كيف أن الحــس المتزامن **Synaesthesia** متأسس في البنية العميقة للنثر الحداثي .

الروايـة الانطوائيـة

بقلم : جون فليتشر ومالكولم برادبري

— ١ —

في غضون القرن العشرين اسست الرواية نفسها كجنس لا يضاهى في التنوع ، والمدى ، والعمق . وقـد رسّبت الحركـات الرومانسية ، والواقعية ، والطبيعية جميعاً طميها علـى شواطئها ، وغادرتها مخلفـة خطوط الكفاف المألوفة التي نحملها الآن على محمل البديهة . ولذلك ، فعند منعطف القرن ، بدا أن هذه الواسطة المتسمة بالتفنن لم تعد تملك أرضاً تكشفها ، إذ أنها ارتدت على ذاتهـا . وقـد ازدادت على نحـو ملحوظ ،لدى بعض أكثر ممارسيها اهمية، درجة عرض الرواية لتحليلها الذاتي ، ونمت انشغالاتها الوسواسـية بتكتيكاتها الخاصـة في البنـاء والتصميم ، وغدت أكثـر « شاعرية » على نحـو ملحوظ ، بمعنى أنها أصبحت أكثر كلفة بدقة القوام والشكل ، وأكثر قلقاً بسبب هلهلة النثر من حيث هو استعمال شعبي مكتوب. وقد تأتى عن هذا كله ثورة جذرية طالت التقنية ، وتشديد أكبر بكثير على الشكل . ولا تزال نتائج هـذا الأمر باقية لدينا في جلتها من وجهين مرتبطين ببعضهما . احدهما هـو الانشغال الوسواسي بالمسـائل الشـكلانية ، والكليانيـة الجماليـة ، واستخدام اللغة وتصميم صنع الروايات أكثر من الانشغال بالاحتمالية والمحاكاة . أما الوجه الآخر فهو سيماء ليس الصعوبة الداخلية فحسب بل الأزمة الفنية التي كانت جزءاً من الظاهرة عينها ، والمتصلة بالمشـكلة ذاتها ـ مشكلة فنية وتاريخية في آن ـ مشكلة فهم وإعطاء سلطة للقوام

التقليدي للأدب الروائي ، الواقع ذاته ، بترتيب فعال للكلمات . وتتجلى هذه الهموم خاضراً في الرواية الجديدة nouveau roman ، كتابات نابوكوف، وجون بارث، وموريل سبارك، وإيريس مردوخ، وبورجيس، وغونترغراس . يقول نابوكوف ، ذلك المعلم الكبير في التلاعب بالحيّز القائم بين النظام الشكلي وأنظمة مستقاة من العالم الخارجي ، روائي الأطياف ، والمرايا ، والانعكاسات ، يقول بلباقة عن رواية كتبتها إحدى شخوصه الروائية : « ... إن ابطال الكتاب هم ما يمكن أن نطلق عليهم بتجوز طرائق التركيب ... » ونحن الآن نعرف كثيراً منالكتب من هذا القبيل ، كتب يوجد فيها هؤلاء « الأبطال » في طائفة متنوعة من الميول ويبدون معاً إحساساً بالسرور في أناقة عمل خيالي ما وإحساساً بالتأزم حول العلاقات بين الرواية وخيال الاله ، الكون الحقيقي . وتتكاثر الصيغ المختلفة المعاصرة ، لكن من الواضح أن لهذا الاحساس بالتعقيد والتناقض الظاهري في عمل خيالي ما جذوره في البنى الخيالية والهموم الجمالية للمحدثين الأوائل .

من الواجب التمييز بدقة بين الظاهرة الحداثية لما يمكن أن يطلق عليه « الالتفاف السردي » وبين شيء مألوف في كامل تاريخ الأدب النثري ومشابه نوعاً ما، طريقة السرد الشديد الشعور بذاته. هذا ، وقد ادارت الرواية بصورة دائمة اعمالاً معقدة فيما بين نزعتها نحو الوا قعية ، والتفصيل التجريبي ، ووهم الوقائعية وبين عناصر الشكل والصنع المتصلة بالوهم الواقعي . مثل هذا الوعي الذاتي مألوف بما فيه الكفاية في الأدب النثري للقرنين السابع عشر والثامن عشر(١) ، ووصل الى نوع من انواع الذروة في (تريسترام شاندي) ، وهي عمل يحاكي بشكل ساخر اغلب التقاليد الباقية للرواية الموجودة قبلاً والتي هي رواية اقل بشكل طفيف من الرواية ، وتستثمر الى آخر مدى التقليد الروائي . وعلى الرغم من أن هذا النوع من الكتابة قد أثر بشكل كبير في صيغة وشكل الأدب النثري فإن تأثيره الرئيس كان يتمثل في لفت الانتباه الى الدور السردي ذاته ، وتوريط القارىء بالصوت السردي الذي زعم

لنفسه ــ ومارس مراراً ــ استبداداً تفاخرياً على القارىء مستبقاً وفي الغالب خادعاً آماله ، بغية تأثير هزلي في أحيان كثيرة . هذا ، وتشتمل التكتيكات الحداثية على هذا النوع من البراعة التأليفية لكنها تحوي أشياء كثيرة أخرى . وإذا كانت النزعة الى جلب الانتباه الى الطبيعة الخيالية المطلقة في الأدب النثري حاضرة من قبل في الشكل ، وتم الاستخفاف بها في المناقشات الجمالية المحيطة فإنها لم تصل الى ذلك الحد من الصعوبة حيث من الممكن ، على سبيل المثال ، تأسيس حرفة تأليفية كاملة على تطور تكتيكات كفية لمواجهة المشكلة ، وعلى تخمين داخلي لا ينتهي بخصوص طبيعة ذلك الفن الذي يبتكره الفنان في الآن ذاته . والحركة الحداثية هي الموقع الذي يلغي فيه المرء مثل هذا الحدوث متشكلاً في أزمة داخلية في التقديم ومتمخضاً ، من بين أشياء أخرى ، عن ولع بالأشكال والتي تظهر ، عن طريق الارتداد على ذاتها ، عملية صنع الرواية ، وتمسرح الوسائل التي يتحقق بوساطتها السرد ذاته . بعبارة أخرى ، بالرغم من تماثل القصد ، فإن معظم الوسائل الأولى قد أفادت في جلب الانتباه الى استقلالية الراوي ، بينما جلبت التقنيات اللاحقة الانتباه الى استقلالية البنية الخيالية ذاتها. ولئن أدت الصيغ السابقة للسرد الشديد الشعور بالذات عادة وظيفة التأثير المضحك فإن الصيغ اللاحقة كانت في العادة جدية و « أدبية » بشكل كانت ستكون عصية على الفهم منذ قرن مضى أو نحوه . وإذ وضعت الوسيلة والأساليب الخاصة بالفن في المركز من العمل فإنها تتطلب إشراك القارىء في نظامه الدال . لذلك فهي تضع حدوداً على المستوى الواقعي لعملية الرواية وتتطلب فهمنا لهذا النظام بعينه والبنية باعتبارها كلاً منطوقاً . وقد كان أحد الموضوعات الكبيرة لتلك الرواية الحداثية ، في الواقع ، موضوع فن الرواية ذاته : موضوع أعطى ، بإلزامه القارىء تجاوز المضمون المعلن للرواية والدخول الى شكلها ، الأدب النثري الحداثي طابعاً رمزياً في معظمه . وبحسب تعبير أورتيغا إي غاسيه جعل من الرواية حاضراً فناً للأشخاص أكثر منها فناً للمغامرات ــ فناً لا يبلّغ عن العالم بل يخلقه .

— ٢ —

وعلى اليقين فإن هذه التطورات في الرواية الحديثة ترقى الى زمن فلوبير ، لكنها تنتمي على الأخص الى ذلك المنعطف في الواقعية الذي يقع نحو نهاية القرن الأخير : نقطة الانطلاق الأكثر نجاعة تتمثل في هنري جيمس . انتقل جيمس من تواطؤ ساخر مع قارئه في رواياته الأولى الى تشجيع خفي حاذق ــ في كتبه اللاحقة ــ لشخوصه ، وهذا تحول أعطاه بشكل لافت استجابة مفاقمة لامكانات الشكل الفاعل ، ولذلك فنحن نجد في (السفراء) (١٩٠٣) ، على سبيل المثال ، انه ينتقل بخفة من شخصية الى أخرى في الحوار ، مضيئاً بشكل متناوب الغموض الذي يكمن صامتاً خلف الكلمة المحكية(٢) .

لم يسع ستريثر سوى أن يصغي ويتساءل ويزن فرصته . « ومع ذلك ، واذا أنت متكلفة كما هي حالك تجاه الكثير من عملائك فانه من العسير القول بأنك تفعلين ذلك لأجل الحب » . انتظر لحظة . « كيف عسانا أن نكافئك؟ كان لها ترددها الخاص ، لكن « أنت لا تفعل » هتفت أخيراً ، محرضة اياه ودافعة اياه للتصرف . تابعا حديثهما لكن في بضع دقائق رغم انه لا يزال يمعن التفكير فيما قالته أخرج ثانية ساعته ، لكن بصورة آلية ، ولا شعورية ، وكما لو حفيظته قد ثارت بمجرد الانتعاش والحبور لما بدا له أنه فطنتها الغريبة والتهكمية . نظر الى الساعة دون أن يراها ، ثم ، عند شيء فاهت به زميلته رانت لحظة صمت « انك في رعب حقيقي منه » .

ابتسم ابتسامة شعر بأنها تكاد تكون فاترة . « الآن يمكنك أن تتبين لماذا أنا خائفة منك » .

يبقى جيمس ، الذي يدعو نفسه « مؤرخ » ستريثر ، في الخلفية لكن دون أن يتوارى عن النظر ، مزوداً إيانا بمعلومات ثمينة بينما يلمح

بشكل مناكد الى ما لا يأبه بذكره . فالتواطؤ مكشوف في ملاحظة كهذه : « طرأ له أن الآنسة غوستري قد بدت ، ربما ، كماري ستيوارت : كان للامبيرت ستريشر صراحة الخيال الذي يمكن أن يكون قانعاً للحظة بمثل هذا التضاد » ـــ ومن الواضح أن جيمس قانع بالتضاد كما هو ستريشر. هذه هي الرواية التي تعي ذاتها حقا ، ومن الطرق الملائمـــة لتوكيدها التلاعب بالأسماء الأولى للويس لامبيرت ستريشر . « إنه اسم روايـــة لبلزاك » تهتف الآنسة غوستري بابتهاج ، مستطردة على سبيل فكرة متأخرة ساخرة ، « لكن الرواية سيئة بشكل شنيع » . هذه الشخصيات التخيلية خبيرة في الخيال أيضاً . والتواطؤ ، والعلاقة الوثيقـــة التي نستشعر وجودها بين المؤلف وشخوصه تنداح عبر كامل سيرورة الحدث الى الحد الذي تبدو معه أحياناً أن الشخصيات قد قرأت الرواية التي توجد هذه الشخصيات فيها . وعلى اليقين هناك إحساس نشعر معه أنها ، في سياق صنع الرواية ، قد عدلتهـــا . في مقدمته لـ « العصر المضطرب » (١٨٩٩) يعلق جمس بالقول : « نحن جميعاً حبيسو العلاقات المتقاطعة بشكل كامل والثاوية كلها داخل الحدث ذاته ، لا يرتبط أي جزء منها بأي شيء خلاف جزء آخر ـــ خلا بالطبع عن طريق علاقة الكل بالحياة » . ولا تنتمي الشخوص الى عالم قيد المحاكاة بقدر ما تنتمي الى عملية حاصلة ، ويبدو أنها (الشخوص) تشترك في عملية خلقها ذاته . هي جزء من الحبكة الفنية ، وكما في عديد الروايات الحديثة تبدو أنها تصر على مؤلفها بحقها في مزيد من الحرية ، أو في عمق سيكولوجي أبعد غوراً ، أو في حياة تمتد بحرية الى الخلف والى الأمام في الزمن (كما لنقل ، في بعض روايات فرجينيا وولف) . والحق ، مع ذلك ، أن التقنيات ذاتها يمكن أن تستعمل الجعل الشخصيات تابعة للتصميم ، لنموذج الرواية . ورغم ذلك ، وسواء كانت النتيجة حرية أم مفارقة ساخرة ،(٣) يمكن للمرء أن يتعرف الملاءمة التي تسم ايحاء أورتيغا اي غاسيه ومفاده بأنه في هذا النمط من الروايات يحصل نوع من « تجـــريد الفن مـــن انسانيته »(٤) فالشكل ليس ببساطة وسيلة تمكن من معالجة المضمون ، بل انه بمعنى ما هو المضمون . الخبرة تولد الشكل لكن الشكل يولد

الخبرة . وإننا لنجد في نقاط التقاطع الدقيقة بين مطاليب الكليانية الشكلية والاحتمالات البشرية بعضاً من الجماليات والتكتيكات المركزية في الرواية الحديثة .

في روايات جوزيف كونراد ينقل الوعي الظاهر ذاته بتعقيد البنية التخيلية الى أمداء أبعد ويحرك في اتجاهات أخرى . فـ « تحت انظار غربية » (١٩١١) ، على سبيل المثال ، تحتاز على طريقة سردية غاية في الاعوجاج ، وهي نفسها تجسد نوعاً من المجاهدة مع المادة المنوي ايصالها وتشكل منعطفاً مميزاً . يتم سرد الرواية من زاويتي نظر مختلفتين تماما زاوية نظر معلم اللغة البريطاني العجوز ، وزاوية نظر الثوري الروسي ، رازوموف . يقدم الأول قصة لكن كيما يكمل ليس معلوماته الواضحة الجزئية فحسب إنما اجاباته المحدودة فان عليه أن يلجأ الى دفتر اليوميات الخاص باعترافات رازوموف أيضاً . ويبقى المعلم هو الراوي الرئيس ، فهو لا يستخدم دفتر اليوميات لاستكمال تقريره فحسب بل يحرره بعد ترتيبه بالشكل الذي يوافق سرده هو ، حتى الغاية النهاية غاية استكماله وتنوعه . ويشكل كل هذا اكثر بكثير من مجرد طريقة سردية مريحة ، كما كان الأمر سيكون ، على الارجح ، في البنى السردية الأقل تعقيداً وتفنناً في وقت سابق : والحق أنه جوهر الرواية بالذات . اذ ما دامت « تحت أنظار غربية » هي ، كما يوحي العنوان ، دراسة للمآزق الروسية ما قبل الثورة كما يراها بالأصالة أو بالوكالة الغربيون فان كونراد بحاجة الى راوي « ينأى » بالمادة ويجعلها مفهومة لدينا . ويقوم معلم اللغة بهذا بشكل فاعل عن طريق لعبه دور الوسيط . على أن دفتر اليوميات ذاته ، بكل ما فيه من مباشرة ، حاضر لنقل التعقيد ، واللاعقلانية والغموض الذي يكتنف المشكلة . الغموض هو ثقافي في جزء منه ، فارق في القيم ، لكنه ايضا الغموض الذي يكتنف المعنى الذي ينطبق على كل القصص ، ذلك لان كونراد يدغدغ دوما رغبتنا لافتراض مغزى بسيط . في « تحت انظار غريبة » ، كما في معظم روايات كونراد براعة فنية كبيرة في السرد تلفت انتباهنا كقراء . فبعد تنصل ماكر بأن الراوي ليس فناناً ولذا لا بد أن يقنع برواية القصة بشكل

ساذج ومباشر فان دور المعلم الاول مبني على وصف رازوموف الخاص لكيفية افشائه سر المتآمر هالدين الى الشرطة القيصرية ، وينتهي بطرح سؤال : الى أين سيقود رازوموف نفسه الآن بعد أن تمت التسوية ؟ يقوم الجزء الثاني بالعودة بالسرد زمانياً وعلى حين غرة ستة أشهر إلى الوراء ، وينتقل في المكان الى مستعمرة المنفيين الروس في جنيف التي يجد معلم اللغة مدخلا اليها . يأخذنا هذا الجزء الى وصول رازوموف الى المستعمرة حيث يلقى قبولا كلاجيء هارب من القيصر . لدينا الجواب عن السؤال المطروح في نهاية الجزء الاول : سوف يتسلل الى مستعمرة جنيف كجاسوس للشرطة . ويمكن للسرد الآن أن يرتد الى زاوية نظر رازوموف ، وهو يفعل هذا في الاجزاء الاخيرة ناقلا ايانا الآن في الزمان الى الامام ، والى العدالة الفظة الرهيبة التي يدفع رازوموف من خلالها ثمن خيانته . وللذلك تتناحى (تتقارب) زوايا النظر المختلفة : النهاية تتوضع مع الراوي ، معلم اللغة الذي راقب كامل الحادثة التراجيكومبدية وهي تتكشف ، دون أن يتأتى فهم كامل لمضمونها الى أن يصبح بحوزته دفتر يوميات رازوموف . إذ ذاك فقط يمكنه أن يفهم ما حدث ويتناول قلما وورقة ويضعه أمامنا بكل سواده وغموضه الروسي . لكن بالرغم من محاولات إنكاره فانه **فعلا** راوي قصة قدير ــ وهو ينشىء الأخيلة . وهو لا يقولها بصورة مباشرة كما يمكن لتقرير في صحيفة أن يفعل ، ولا هو يأخذنا عبر المراحل التي مر بها كما افرز « لغز رازوموف » نفسه بالتدريج في ذهنه كما قد يفعل البوليس السري . إنه يشكل بالحري المادة في شكل درامي عن طريق استحضاره رازوموف في بطرسبورغ في ذهنه على الفور على أساس من دفتر اليوميات،وهو من الناحية التكتيكية مصدر المعلومات الوحيد المتوافر فيمـا يختص بتلك الخبرة . بعبارة أخرى يأخذ على عاتقه ، مثله مثل اي خالق ، إنشاء خيالياً ثانياً ، لا يمكن له ، بدلالة القصة ، أن يكون صحيحاً بالكامل ولا كاذباً بالكامل . فهو يتصرف كمؤلف رواية بالنيابة حيث المؤلف الحقيقي كونراد يتوارى وراءه.

على أن الرواية ، مع ذلك ، تحجب هذا. وهي تأبى بحياء أن تحتسب كرواية على الاطلاق (« هذه ليست عملا من اعمال الخيال » (طبعة بنغوان ، ص ٩٠)) : ومن الواضح أنها لا تقوى على تحقيق انتقال سلس، في المكان ، بين سان بطرسبورغ وجنيف ، وفي الزمان ، الانتقال من إعدام هالدين الى قبل هذا بستة أشهر عندما كان هالدين ما يزال على قيد الحياة وأمه وأخته تعيشان في المنفى في أمان. لكن تحت حاجز من الدخان قوامه الحديث عن عدم القدرة على تحقيق انتقال سلس نرى أن النثر يفعل هذا بالضبط . تكتيك مشابه يتجلى في القطعة التالية :

> يشهد دفتر يوميات السيد رازوموف على بعض التذمر من جانبه . يمكنني أن أنوه بهذا الصدد بأن صلب دفتر اليوميات ـ وهو يتألف بالاجمال من مدونات يومية ـ يمكن أن يكون قد بدىء به في ذلك المساء بالذات بعد عودة السيد رازوموف الى البيت . إذن ، كان السيد رازوموف متذمراً. ففرديته المتوترة قد تهشمت بداخله على حين غرّة .
>
> وقال محذراً نفسه : « لا بد لي أن أكون حذرا حياله » ... (طبعة بنغوان ، ص ٧٨)

هنا يقدم معلم اللغة تفسيرا لمشاعر رازوموف لم يكن النسخ الدقيق المباشر من دفتر اليوميات ليعطيه . وبخفة يد يزلق التفسير كما لو أنه حرج دونما مساعدة من مادته المصدر . وعندما ينوي أن ذلك يجب أن ينم نرى دفتر اليوميات يعمل بمثابة كابح على صدقه هو ، للحمل على الاعتقاد بأن العمل ليس عملا خيالياً ، بينما يمكن في الآن ذاته عملية التخييل أن تتم . والحق أنه يعمل كروائي ماهر ويقدم درسا موضوعيا في كيفية معالجة موضوع theme عسير ، وكيفية تدبير الانتقالات ، واستغلال زاويتي نظر مختلفتين رغم أنهما متكاملتان .

وبالطبع هو روائي بالنيابة : الروائي صانع كل هذا هو كونراد . وكان يمكن لكاتب من القرن الثامن عشر أن يقنع تماما بالتواري خلف الاسم المستعار ويدع القارىء يحتسب المعلم هو المؤلف . لكن كونراد يأخذ الرواية بالطريقة الحديثة كشكل فني ، فالتكتيكات مكشوفة . وعليه ، فهو يوقع الرواية باسمه ، ويكتب لها مقدمة لاحقا . وهو يدرك ان قراءه على درجة من الحنكة تمكنهم من أن يحملوا على محمل البديهة بأن حبك الأعمال الخيالية ليس مهنة تافهة بل هي عمل الفنان الشاق ، وانه تبعا لذلك ، يمكنه أن يبتكر لنوال إعجابهم خالقا يخلق رواية أمام اعينهم ، وطوال الوقت يقنعهم بمشابهتها الاساسية للواقع . وهدفه هو تكثيف الشعور بالحياة ، وشروط اللايقين والتعقيد التي تعاش هذه الحياة في ظلها . وفي هذا الكتاب ، على الأقل ، ليس ما يرمي اليه هو وضعنا على مسافة بعيـدة ، على الرغم من انه في رواية مثل (العميل السري) (١٩٠٧) نرى أن وسائل مشابهة تعمل فعلاً على تقديم أداة من صنع الكاتب تهكمية بالكامل ، رواية تقلل من شأن العناصر البشرية بكافة والحضارة البشرية التي تزعم هذه العناصر انها جزء منها . ومع ذلك ، فنوع الراوي عنده (أو بالحري ذلك التفاعل المعقد بين كونراد وتراتبيته المشهورة في رواته بالنيابة) ليس له تأثير إنصاف تعقد « المادة » وتكثيف الخبرة فحسب بل كذلك تشكيل تلك المادة ضمن كونية الاشكال التي قد تصاغ منها. في رسالة لعام ١٩٢٣ تحدث كونراد عن فنه بأنه يقع بالكامل في « تجميعي ومنظوري غير التقليديين » ، وهذا بالضبط ما يجعل كتابته «سيالة» وانطباعية ، تعنى بـ « التأثيرات » أكثر منها بـ «مجرد المباشرة في السرد » . ومن الواضح أن كونراد وجيمس يدخلان في الرواية تكثيفاً فنياً جديداً ، وأن فنهم هو فن الوسائل المقصودة والمفصح عنها . وقد علق مارك شورر قائلا بأن فضيلة الروائي المحدث من جيمس وكونراد ثم لاحقا « ليس انه يعنى كثيرا بوسيلته فحسب بل انه عندما تبلـغ عنايته أشدها فإنه يكتشف من خلالها مادة بحثية جديدة ، ومادة أعظم مما سبق »(٥) والنتيجة هي كتابة مـا يدعوه في عبارة مثيرة للاعجاب « التقنية من حيث هي كشف » ــ والتقنية هي « أي انتقاء ، أو بنية

او تشويه ، وشكل او ايقاع يفرض على عالم الفعل » والتي بوساطتها يغتني فهمنا لعالم الفعل ذاك او يتجدد . ورااهنا فقد تعلمنا أن نتقفى في مثل هذه الكتابة نوعاً من منطق طويل مخفي ، شكلاً ما في السجادة ، وتعلمنا أيضا نقاشاً نقدياً جديداً ، أسلوباً شعرياً في « زاوية النظر » ، « النموذج » ، « التصميم » و « الرمز » . ولا تغدو عملية الخلق جزءاً من المنطق الهام في القصة فحسب ، يمكنها في الحق ، أن تغدو هي القصة . وكنتيجة لذلك تؤول الروايات الى أن تبدو وكأنها تقارب شيئا فشيئا طابعها كأبنية constructs لفظية (بالرغم من أن الروايات **بكافة** تتصف بهذه الصفة) ، والشكل ليس هو ببساطة وسيلة تمكّن من معالجة المضمون ، بل بمعنى أساسي **هو** المضمون . وفي بعض الأحيان ما نشعر به هو أن تقنيات الارتداد (او الانعطاف للداخل او الانطواء) تقربنا اكثر فأكثر من فن المناسبة ، من التعزيات الأنيقة المتصلة بكونها (التقنيات) ذاته . وتنحو الرغبة المعاصرة في الشعر الى كليانية رمزية الى ان تتولى القيادة في سلالة كاملة من سلالات الرواية الحديثة أيضاً . ويكتسب العالم المتجاوز لجزئية الحادث الطارىء والواقع العشوائي الإشراقية التي نشدتها ، مثلاً ، فيرجينيا وولف في الرواية . وإحدى النتائج المتأتية هو التلاشي المطرد لتلك الواقعية التي ارتبطت منذ فترة طويلة بالرواية ، وتكف اللغة عن ان تكون الواسطة التي نرى من خلالها وتصبح ما نراه نحن . وتقع الرواية على الحدود بين النوع الإيمائي والذاتي الغائية للأدب ، بين فن قوامه محاكاة الأشياء خارج ذاته وفن هو صناعة متماسكة من الداخل .

- ٣ -

هذا ، وإن امكانية مثل فن الخيال هذا هي ما يشكل المادة الجمالية الرئيسة لرواية مارسيل بروست المتعددة المجلدات (البحث عن الزمن الضائع) (١٩١٣ — ٢٧) . كتب بروست بضعة أشياء أخرى لكن الرواية كانت عمل حياته الرئيس ، مشروعاً طموحاً بشكل كبير وظّف فيها جملة

خبرته الشخصية والعمق الكامل لادراكاته الجمالية . ويشكل الكتاب رحلة في تعقد الوعي ، الفريزي والجمالي ؛ اضافة لكونه وثيقة واقعية عن حياة ما وعن مجتمع ما . وفي المجلد الأخير كلاهما يأخذ بالأفول : الراوي ، مارسيل ، يعود بعد غياب عدة سنوات في المصحات الى الدوائر الباريسية الرفيعة التي كان فيها ذات يوم عضواً مواظباً . وإذ خالط الضيوف في إحدى حفلات الاستقبال الكبيرة فانه يندهش للتقدم في السن الذي طرأ عليهم ، ولا يفطن إلا بالتدريج إلى أن السبب يعود الى انه هو أيضا تقدمت به السن . وكثير من معارفه قد توفوا ، وبضعة منهم يحتضرون ولذلك غابوا عن الحفلة . والبقية يستحضرهم جميعا مرة ثانية على المسرح نفسه وينهي تأريخه وهم جميعاً حوله . لكن الرواية تمتد الى أبعد بكثير من ابعادها التأريخية وأبعد من عالم زمن اجتماعي أو تاريخي . وهي تتجاوز مثل هذه الواقعية الصرفة . هي ، في الواقع، بحث شعري ، بل رمزي ، عن واقع الماضي الضائع وبحث عن الوسائل الفنية لبعثه من جديد . الانسان ، يقول بروست ، هو عملاق يقف على الركائز الحية لسنواته . ومن الممكن ، في لحظات من الاستنارة نادرة ولذلك هي بهيجة ، اجتياز العقود المنصرمة التي تفصلنا عن ماضينا ومعايشة جزء من ماضينا مرة ثانية بكل واقعه الطبيعي كل الطبيعية . وبالنسبة لمعظمنا إن الفرح المتأتي عن مثل هذه اللحظات المعزولة لا يدوم الا لوقت قصير ، لكن بالنسبة للفنان لها رنين الرموز او التجليات نظراً لأنها تحمل الأمر العاجل بالحفاظ على الرؤيا وابقائها في كلمات . وعليه ، فإن الفن هو الانارة المركزية ، هو وحده يمكنه أن يعطي نموذجاً أو شكلاً يقومان بدورهما بتبيّن مغزى ما سيكون خلاف ذلك متوالية احتمالية . وتبعاً لذلك فان (البحث عن الزمن الضائع) هي في المقام الأول قصة ولادة حرفة أدبية ، ولادة احساس بالعلاقة بين الواقع والفن ، والقدرة المنضبطة والمقدسة (أي التي يجب الالتزام الصارم بها كالمقدس — م) التي يمكن أن تتأتى عنها ، إضافة لكونها بنية مكرسة لاعادة استحواذ الماضي من حيث هو غبطة وفرح .

على أن وثوق مارسيل بكون الأدب علاجا من فساد الزمن لا يكتسب بسهولة . ففي مطالع المجلد الختامي يصف الراوي كيف انه يستغرق ، قبل نومه في إحدى الليالي في قراءة جريدة الغونكورين . وقراءته تحزنه : فهو يحسد الأخوين لما عندهما من قدرات على الملاحظة ، ومع ذلك فهو مدرك في الآن ذاته بأن بصرهما الحاد ليس يرى الا القليل مما هو جدير بالرؤية لأن كون هذا البصر واقعيا وغير انتقادي يجعله يخطىء الجوهر . هو مغتم لأن الأخوين كونكور يقنعانه على الفور بعوزه في الـ « مواهب » الادبية ، ويرتاح بصورة غريبة لأن الأدب الذي عدّه في السابق جد مركزي هو ـ كما يظهر ـ غير قادر على خدمة طموحه في بعث الماضي . وهذه هي قطعة حاسمة في الكتاب ، ويلفت النظر إليها بشكل خاص امران . ففي المقام الأول لا يُعثر فيها على الصفحات الثمان التي « يقتبسها » من الجريدة . وإذ هو منهمك في الهية يفضل ممارستها فإن بروست ليس يقتبس بل يحاكي (يعارض بقطعة فنية شبيهة) . والمادة التي يعيرها الأخوين ليست ملكهما اطلاقا بل ملكه هو ، اذ انه يحملهما على وصف حفلة عشاء في بيت فيردوران كما اتى هو هذا العمل بدرجة كافية في كثير المرات لكن بلغة مختلفة تماما في المجلدات الأولى من الرواية . والنتيجة هي بالطبع تصرف في الوعي الادبي : ليس يصف بروست ، كما يفعل جويس في (يوليسيز) ، موقفا من مخيلته على طريقة كاتب آخر فحسب ، لكنه يفعل هذا كيما يبدو على الراوي انه يقنع نفسه بعجزه عن الكتابة . لكن في المقام الثاني ، ليست القطعة سوى توطئة للبرهنة المزهوة ، في زمن قريب لاحق ، بأن الكاتب يمكنه الوقوع على الحافز ، المادة ، الوسائل التي ستمكنه من أن يصبح كاتبا . وعقب خبرته الغامضة في مكتبة غيرمانت فإنه يستشرف الزمن الذي سيصبح معه العمل الأدبي الذي يفكر بكتابته ضمن الرواية ، تلك الرواية ذاتها . وهكذا تدور العجلة الروائية كامل دورتها ـ كما يبين تماماً ان «الطريقتين» في مجلد سابق (جانب سوان Swann وجانب غيرمانت Guermantes ليستا غير قابلتين للمصالحة ، كما كان الراوي اعتقد في سن الشباب ، مثلما تماما تصبح رواية (فرانسوا اللقيط) لجورج صاند ، والتي تذكرد

بشكل مؤلم في الصفحات الافتتاحية للمجلد الأول باستسلام والدته لعوزه المنهك للأعصاب في الارادة ، وسيلة الكشف الأدبي الذاتي التي ستعوض عن فقدان الارادة ذاك عندما لاقى لمساً رفيقاً محبباً في مكتبة غيرمانت . ويرى ان « الكتاب الأساس » الذي يتصوره هناك هو « الكتاب الحقيقي الوحيد » لأنه الكتاب الذي لا يضطر الكاتب معه لاختراعه بل لترجمته فقط ، لانه موجود بالامكان داخله كما داخل اي واحد منا : ويختم قائلاً : « إن واجب الكاتب ومهمته هما تانك السمتان المتوافرتان عند المترجم » .

لكنه ما يزال يلح على أن كتابه ليس سيرة ذاتية بل رواية خيالية ـ أي فن . وتركيبته ستتسم بالتفنن ، وهو يستخدم استعارات شتى مقارنا اياه بكاتدرائية ، أو بفستان : وهي اشياء تتصف ، كل على طريقتها ، بتركيبات مفصلة ودقيقة وتتطلب بحد ذاتها مدة ، وصبرا ، وعناية في بناء مختلف المواد في شكل خطة شاملة لا ينكشف الهدف منها إلا عند اكتمال جماع الشيء . ولعلها ، كما رواية موزيل (الرجل بلا صفات) (١٩٣٠ ــ ٤٣) لن تكتمل ابدا ، لأن عدم الاكتمال هو ، كما في جلّ الروايات الحديثة ، شكلها الحقيقي ، كما تنتصب بعض الكاتدرائيات ، مثل المحراب الكبير في Narbonne دون اكتمال « نتيجة المقياس ذاته لمخطط المهندسين » . والرواية ، إذن ، على المستوى الكبير يمكن ان تمتح من مادة السيرة الذاتية لأن الكاتب قد يشعر انه مكره على الكتابة عما عرفه ، او شعر به ، او خبره ، لكن العمل سيتجاوز محليته . وهذا شيء محتوم بسبب طبيعة القراء ، ذلك لأن « كل قارىء إنما ، عندما يقرأ ، يقرأ عن ذاته فقط » . لكن راوي بروست ، وهو نفسه مارسيل ، لا يشعر بمشاعر الأسف لأن رواياته عن علاقاته الغرامية سوف تقضي بالجحود تجاه من أحبهن من النساء ، « هذا التدنيس لذكرياتي من قبل قراء مجهولي الهوية » ممن يطبقون مواقفهم الخاصة على الرواية « قد تم خارج ذاتي من قبل » في عملية انكسارها خلال الوسيلة الأدبية . ففي الخلق الأدبي تتحول الخبرة الفردية الى « مكافىء

روحاني » . وفي اكتشافنا انفسنا نحن نميط اللثام عن عالم الفن الذي يقبع بداخلنا . ولأننا بالفن وحده نخرج من ذواتنا فان أسلوب الكاتب ليس مسألة تقنية بل مسألة رؤيا أو كليانيــة رمزية . لذا فروايته تكتشف ما هو كائن قبلا إضافة الى تبيانها انفتاحها الخاص : ولذا فهي تشرعن نثرها البطيء المتضام ، وسلاسل اقترانها المعقد ، وجريان لفتها ووعيها الحساس ، ونوعيتها المستغرقة في ذاتها . وهي تكتسب ، أثناء مسيرتها لا شخصانيتها لتصير الى رمز متماسك . لكن صيرورة الكتاب هي أيضا صيرورة الكاتب ، كما هي الحال مععديد من الروايات الحديثة، الى « الحياة الحقة ، الحياة التي لاقت الكشف والاستنارة اخيرا ،الحياة الوحيدة المعيشة حقا ، هي حياة الكاتب » حسب تعليق بروست .

ان « البحث عن الزمن الضائــع » هي صــورة الفنان واكتشاف للجمالي الذي يتم رسم الصورة به ، ومن الواضح أنه جمالي حداثي . يتكرر موضوع الفنان المصوّر بشكل مســتمر في الرواية الحداثية ، وهو إحدى الوسائل التي يتطور بها الشعور الذاتي الجمالي للنوع مــن خلال الكلاسيكيات العظمى للحداثة . فمارسيل بروست ، وتونيو كروجر عند مان ، وستيفن ديدالوس عند جويس ، وادوارد عند جيد هم جميعا « صور للفنــان » . وهم جميعا أجــزاء من حبكات تأخذنا نحو مركز احتمالية رمزية بالنسبة للفن . والفنان الحديث ، وهو منفي في الغالب، يتخذ شكل الجني ، والمسافر في الفنون المجهولة ، والتجسيد للصعوبات في الشكل الذي يحيط به محتلاً موقعه في المنظورات المعقــدة للكتابــة ذاتهــا . وبهذه الطريقة فإن مؤلف جويس بكامله يشكل عملا يشابه الى حد بعيد عمل مارسيل في « البحث عن الزمن الضائع » . فكل واحد من اعمال جويس الرئيسة الثلاثة ــ « صورة الفنان في شبابه » (١٩١٦)، « يوليسيز » (١٩٢٢) ، « يقظة آل فنيغان » (١٩٣٩) ــ هو ضمنا إعادة تعريف للعمل الذي سبقه ، وكل واحد يشكل جزءاً من مسعى جمالي متواصل . هناك تطور موضوعاتي متصل ، لكن التقدم الشكلي منفصل : إن الاعتراف التخييلي السمة في (صورة الفنان) والقصيدة

الملحمية الهزلية في (اليقظة) لديهما ، من الناحية التركيبية ، القليل مما هو مشترك بينهما ومع ذلك فهما جزء من رسم مثلثي triptych الأشكال . و (صورة الفنان) هي bildungsroman (١) للفنان الرمزي ـ الحداثي ، ستيفن ديدالوس ، والتي تصف مسعى التحول الفني كسيرة ذاتية تعاطفية وكموضوع محتوى شكليا في عدة أساليب اطارية في آن . ويستمر احتواء ديدالوس ضمن عالم الأشكال في رواية (يوليسيز) والتي يحتل فيها موقعا ثانويا الى أن يتلاشى في العالم اللاشخصي المقصي لـ (يقظة آل فينيغان) عالم عمل على صنعه وتماسكه لغته ذاتها . في (صورة فنان) يصور جويس مقدّما هذه الحركة بتشييده تراتبية جمالية ، الفن ينتقل من الغنائي الى السردي الى الدرامي ، وهذا الأخير هو فن اللامبالاة الخاصة بالمؤلف ، فن الرمز المتماسك والقائم بذاته . وفي العملية ذاتها يفقد الفن تحدديته الذاتية ولا يغدو شيئا مكثف الصنع فحسب بل اسطورة . و (يوليسيز) تبحث عن شكل لمثل هذه الاسطورة ، لكنه شكل حديث ، والنتيجة ، في الواقع ، هي الرواية الحديثة بامتياز . إن فكرة التجسد الجديد لأوديسيوس المحتال في مطوّف رث لجمع الاعلانات ، وفكرة تكبير تطواف البطل خلال عشر سنوات في الأربع والعشرين ساعة ليوم صيفي في دبلن هو ما يميز الشعور الذاتي الأدبي الساخر للحركة الحداثية . فقد البس المبتذل واليومي لباس الاسطورة بفعل ذلك ، والذكر المعاصر يكتسب قامة البطل الاسطوري . بمثل هذه الوسائل تتجاوز الرواية التوثيق السيري والواقعي ـ الطبيعي الذي يدخل في صنعها . وفنها يتموضع في السياق اللا نهائي للفن . وعلى نحو معاكس ، رغم ذلك ، فإن الملحمة القديمة تولد من جديد ـ مثل كونشيرتو لباخ استنسخه شوينبيرغ ـ في شكل اصطلاح جديد . لكن المصطلح نفسه قد خضع لمساومة غريبة ، فالأسلوب الأرقى يهزأ من الأدنى ولذلك فالكتاب يستحضر عالما من الأشكال المفقودة

---

(١) الكلمة الألمانية لـ « رواية النمو » ـ وعندما تعنى بشكل خاص بنمو الفنان تصبح kunstleroman وهي الكلمة الالمانية لـ « رواية الفنان » ـ م .

او المجزأة . وتدلل المحاكاة الساخر والمعارضة الفنية واستخدام التعدد في اللغة على العوز في الحبكة والمناقشة في العالم المعاصر . فالرواية تحتوي على التاريخ الفاسد الذي يجب على الرمز أن يتجاوزه ، ويصبح الاكراه صوب التقنية سمة لعالم ليس فيه من التماسك سوى تماسك الفن . والحق أن (يوليسيز) تنكفىء على عنصر التدمير في الفن كما عنصر الخلق فيه الذي يقع في الانطواء الحداثي . ويعطى الطموح الى الفنون المجهولة والأشكال الجديدة المتجسدة في حرفة ستيفن ديدالوس الكهنوتية والمقدسة بعدا من الشك لا يرتاب في شخصية ديدالوس فحسب ، بل ، في الحق، في كامل المحيط الذي يصنع فيه الفن الحديث.

وعليه ، فإن صورة الفنان الحداثي توجد ، بطريقة غريبة ، في عمل جويس لترتاب فيه (الفنان) وكذلك لتشرعنه . وهذا ينطبق على عمل توماس مان أيضا . وكما عمل جويس فإن عمل مان ينحو باطراد نحو الرمزي . وهذا التوق نحو الرمز الخلاصي يظهر ببطء الى العيان من داخل بنية روايته الأولى (آل بودينبروك) (١٩٠١) ، وهي تأريخ طويل لمسيرة إحدى العائلات على طريقة المدرسة الطبيعية كما هو واضح، يعالج انحطاط عائلة لوبيك البورجوازية . لكن الرواية عبارة عن مجاز معقد للطريقة التي يولد بها الفن من ثقافة محتضرة . وتتمثل الشخصية المهمة هنا في شخصية هانو الرقيقة وبمعنى ما المميتة ، وهي تنوب بشكل جلي مناب المؤلف (الأولى من بين كثرة : تونيو كروجر ، غوستاف فون آشينباخ ، فيلكس كرول — في اعمال مان) . لكن ، كما بالضبط يخرج هانو من النسيجة الكثيفة المتقفية للمذهب الطبيعي في (آل بودينبروك) وبالتالي ينتمي الى ، وكذا يتجاوز ، الشروط التاريخية التي كونته ، فكذلك تفعل ورطة مان الجمالية . عندما قرئت (آل ودنبروك) كرواية على المذهب الطبيعي واتهم الكاتب بالانتحال من الحياة اتى مان بالدفاع الكلاسيكي على الطريقة الرمزية : « عندما الفت جملة من شيء ما ، ما علاقة ذلك الشيء الما بالجملة ؟ » وليس الموضوع بل الصناعة هي التي تشكل موضوع التأمل . وهذا مركزي بالنسبة للحركة الحداثية . فهو

يسبغ شكلاً على الحياة ، ونموذجاً وأسطورة على الحوادث الطارئة للتاريخ . وتتولى قدرة الخيالي القيادة . ومع ذلك ، فإن تلك الاطلاقية الفنية (« افضل ان ارى الى الفن كمطلق » ، قال معلقاً) تخضع دوما للتسوية في عمل مان . فالنقاء الرمزي يشكل دائما جزءاً من المطاف . والروايات والقصص تنحو باطراد صوب الرمزي ، والميثولوجي ، واللازمنى في (الجبل السحري) ، (الدكتور فاوستوس) ، و (يوسف واخوته) ، ومع ذلك فإنها تشدد بالحاح غالبا ضمن الشكل الرمزى ، على مايعارض الرمز : الحادث العارض ، الواقع ، التاريخ . وعند بروست ، وجويس ، ومان يمكننا ان نتبين ، وكجزء من نتائج الانطواء الحداثي ، الرغبة في الشكل النقي – في ما يدعوه إي. م. فورستر في (جوانب الرواية) وبكل احترام التزييف : ذلك التشكيل للنموذج والكليانية الذي يجعل من الفن نظاماً يقف خارجاً وبعيداً عن اللخبطة البشرية ، شيئاً متعالياً ، كلاً نورانياً » . الكتاب الثلاثة جميعاً يجسدون الرغبة ، جميعهم في عراك معها ، والنتيجة هي عنصر عميق من المفارقة الساخرة يتولى القيادة في روح الحركة الحداثية . على أن مفارقة مان الساخرة هي الأكثر اكتمالاً ، وذلك لأن مطالب التاريخ ، والطبيعية ، والحاضر هي بالنسبة له جد حقيقية . وابطاله تقدم في العادة ، في موقعها التاريخي ، كجزء من النضال المعقد للجمالية في الثقافة البورجوازية المتأخرة . في (موت في البندقية) يقتل آشينباخ على يد رمزه هو ، موضوع للتأمل ملوث تشكل في جزء منه بمفاقمة إبداعه هو الى ماوراء حدوده (الابداع) القابلة للسيطرة عليها . في (الجبل السحري) يتصارع الركود الرمزي مع الجدلية الفكرية وجدلية التاريخ الأكثر مشقة . مرة اخرى ينبثق الفن كسحر مميت . ويقبل مان على الدوام بتسوية الحل الوسط بشأن التحول metamorphosis الذي يخلقه فنه ، وهنا مكمن المفارقة الساخرة المشهورة لديه . لكن المفارقة الساخرة تتكرر في الحركة الحداثية – مفارقة تقر بالفوضى والهوة السحيقة اللتين تكمنان في أساس الكمال الفني وتشرطانه. ويغدو عالم الفن عالماً خطيراً على نحو غريب، عالم ادراكات وأوهام ولدتها قوى قادرة هي ذاتها أن توضع موضع الشك .

وعلى نحو مماثل لايمكن لاكتمال العمل الفني وتماسكه أن يكونا ، وعلى نحو تناقضي ، سوى عمل خيالي أنيق . وقد تبين مان هـذا الأمـر ، وبالنسبة للفنان يصنع عالماً من هذا القبيل خلق مان مجازاً (استعارة) مناسباً بشكل فائق كتب عنه مرتين ، في مبتدى ومنتهى حرفته الفنية . والشخصية التي يعطينا إياها هي فيلكس كرول ، الفنان الغشاش ، رجل تتحول موهبة الخلق الخجولة لديه الى موهبة للخداع في نهاية الأمر . ومقابل صورة الفنان الشهيرة عند جويس ، والصانع المتأنق ، والكاهن العلماني يلزمنا ، إذا رمنا الاحاطة بكامل منظور الشك الذاتي الحداثي ، يلزمنا أن نضع كرول وتضمينه الأعوج بشأن منزلة الفن ومغزاه .

– ٤ –

حيث اننا ندرس الانطواء الجديد الذي ولج الرواية في السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر وتمخض عن تغير جذري في الشكل فإنه يمكننا ، تبعاً لذلك ، أن نتبين في ذلك التطور دافعين متناقضين نوعاً ما . احدهما يتمثل في الرغبة لتحرير الرواية من محدودياتها الأولى ـ واقعيتها الخارجية المسطحة ، اعتمادها على العالم المادي والحوادث العرضية المهلهلة للنثر ـ وسبر حقيقة الحياة ومراتب الشعور الحديث بحرية وتكثيف اكبر . هـذه الرغبة عبرت عنها فيرجينيـا وولف في مقالـة مشهورة :(٦)

لو كان الكاتب انساناً حراً وليس عبداً ، لو أتيح له أن يكتب ما يشاء ، وليس ما يجب ، ولو استطاع أن يبني عمله على شعوره الخاص وليس على العرف ، لما كان هناك حبكة ، ولا كوميديا ، ولا تراجيديا ، ولا اهتمام بالحب أو الكارثة النهائية في الاسلوب المتعارف عليه ، ولا زر وحيد ، ربما ، مخيط بالطريقـة التي يرغبهـا خياطـو بوند سـترت . ليست الحياة سلسلة متلاحمةمنالمصابيح المنسقة هندسيا، لكن هالة نورانية ، مغلف شبه شفاف يحيط بنا من مبتدى

الشعور الى منتهاه . أوليست مهمة الروائي نقل هذه الروح المتبدلة ، هـذه الروح المجهولة وغير المحوّطـة مهما كان الانحراف أو التعقيد الذي قـد تظهر عليه ، بأقـل قدر مستطاع من خليطة الغريب والخارجي .

هذه بالطبع دعوة الى وضع الرواية ضمن مجرى الشعور البشري وفيرجينيا وولف هي على قدر من البيترية Paterian يكفي للاعتقاد بأن الوعي هو بحد ذاته جمالي . هو نوع من رؤيا ذاتية عليها مسحة شعرية نحن جميعا (ولا سيما ـ مع ذلك ـ النساء) نعيش فيها ، حـالة غير مشروطة من الاسترسال الحلمي العالي والوعي مماثلة لحـالة الفنان . وعليه تغدو الرواية الحديثة رواية الوعي الجميل . فهي تتفادى أعراف القص وتقديم الواقعة . وهي تجرد العالم المادي من ملموسيته وتضعه في مكانه الصحيح . وهي تتجاوز المحدوديات والتبسيطات غير المشذبة للواقعية كيما تخدم واقعية أسمى . الرواية الحديثة هي الأكثر حرية ، وحريتها ليست حرية الاتسام بمزيد من الشاعرية فحسب بل بمزيد من المصداقية مع الشعور بالحيـاة . وعليـه ، فإن رواياتهـا العظمى في العشرينيات وأوائل الثلاثينيات ، ولا سيما (السيدة دالوي) (١٩٢٥) و (الى المنارة) (١٩٢٧) ، و (الأمواج) (١٩٣١) هي روايات نموذج أكثر منها روايات حبكة ، روايات تأتلف فيها الحساسيات العالية للشخصيات المركزية وتتعاون مع وعي المؤلفة لانتاج الشكل . وقد نوهت قائلة « أنا أجرّد ، عن عمد الى حد ما ، مع ارتيابي بالواقـع ـ برخصه » ، لكن النتيجـة ليست ببساطة نقاء شكلياً بل تصويراً لمسرى العقل البشري الحسـاس ـ وبالتالي عمـلاً خياليـاً يعيد تصريف العلاقـة المفترضـة بـين المؤلفـين وشخوصهم ، الشخوص والزمن ، العقـل والزمن ، ويعيد تحديد (تعريف) العناصر الهامـة بكافة ـ القصـة ، الحبكة ، الكارثة ـ في الرواية كنوع . ونحن نخبر استكشـافا لجماليات الشعور وجماليات الفن في آن ، في تقفيهما المتزامن ودون أي احساس حقيقي بأزمة فنية ـ بل بالحري بنوع من الحرية الفنية البهيجة . وعليه ، فإن

اعمالها ، كما رواية (يوليسيز) لجويس ، تتجلى ذاتياً . وهي تشكل كوناً شاملاً وتدوم بنفسها ضمن اكتمال رؤياها الخاصة .

هذا أحد عروق الرواية الحداثية ، لكن يمكننا أن نتبين بجانبه تطور عرق آخر : الرواية تهرب من الواقعية المادية لا لتنقل الينا الوعي أو الشعور بالحياة بتكثيف أكبر إنما لتستكشف فقر الواقع وقدرات الفن ، وقدرات المنظور والشكل والتي تقع في المسافات الفاصلة بين المعطيات والشيء الابداعي . هذه الرغبة عبر عنها أندريه جيد في (المزيفون) (١٩٢٦) من خلال نائبه ادوارد ــ والذي يشتكي ، كما تفعل فيرجينيا وولف ، من أن الرواية قد « تمسكت دوما بالواقع بتهيّب » ، بيد أنه يقترح هدفاً بديلاً : رواية عن علاقات الواقع والشكل ، رواية ذات اشتمالية حرة ، رواية فيها مجموعة من التقنيات ، وتقطع جميع الطرق في وقت واحد ، رواية تعالج كل شيء . وقد اقترح جيد أن يطلق على هذا الكتاب روايته الوحيدة . أما أعماله الروائية الأخرى فقد كانت ، كما رآها ، جزئية ، وأطلق عليها تسمية « حكايا » أو « تهريجات » عوضا عن ذلك . لكن (المزيفون) تبقى الشيء المستقطر في مجال الشكل الروائي . فهي تشتمل على روائي يدعى ادوارد يكتب رواية تدعى ايضا (المزيفون) . وفي وقت واحد نراه يحتفظ بدفتر يوميات يقبس منه جيد بحرية ، وكان اثناء تأليفه للكتاب يحتفظ أيضا بمجلة كان يفكر بالنشر فيها وقد نشر فيها بالفعل بعد فترة قصيرة . والنتيجة هي ، بلا ريب ، رواية تمثل لعباً مصطنعاً بالمكعبات الصينية ، وهي لعبة ممتعة جداً . لكن جيد عقل جاد وصادق ، والكتاب هو تأمل متفنن في طبيعة عمل خيالي . فهو مركب بطريقة معقدة لكنها ، في الحقيقة انيقة ومرتبة للغاية . فالحياة التي يعكس ، والواقع الذي يوجز هو . بالمقارنة الواعية ، مشوش وقاس ــ حياة ملؤها القتل والانتحار ، وفض البكارة من دون حب ، والزنا بالوكالة ، رغم انها تتسم ايضاً بالعاطفة المستوفاة (لكن نحو الجنس المثيل) والتكريس الوالدي. والواقع هذا يحوي قصة مصورة على انها حقيقة لكنه واقع ميؤوس منه ، وتشكل حقيقة

ان التعاسة قد حسمت في النهاية ، بعد سفك للدم ، وان نظاماً يخلو من الاستقرار قد اعيد من جديد ، تشكل بحد ذاتها تعليقاً ساخراً : الأدب هو ترتيب يعقب الهلهلة الفوضوية في الحياة . وإدوارد ذاته هو نوع من روائي ناقص لذلك هناك بعد آخر لمسافة تهكمية — ليس بين ادوارد والعمل الروائي الذي هو بصدد كتابته ، بل بين جيد وإدوارد . وتجعل تقنيات الباروك من الاهمية بمكان أن إدوارد يتخذ كمثاله الجمالي (فن الفوغ) لباخ ، على الرغم من أن شخصية اخرى تتخلص من هذا باعتباره صرحاً تجريدياً مملا . هذا ، وإن اقرار جيد بمشكلة الكاتب الأساسية — حقيقة أن الفن الروائي هو وسيلة الفنان المتجددة ابدا وغير الكفية أبداً للاحاطة بأشكال الواقع المبتذلة والمفعمة بالحياة — ينعطف به ، تبعاً لذلك ، ليس الى تاريخ تأليف الكتاب فحسب ، بل الى مساءلة تطاله . تعلق إحدى الشخصيات قائلة إن الروايات الجيدة تكتب بشكل اكثر سذاجة من هذه ، والعنوان يثير مسألة الزيف الشامل للروايات بكافة ، والتي هي عملة مزورة . على أن هذا التناقض المركزي ليس يتسم ، مع ذلك ، بالعقم . فجيد يعنيه كيما يعكر صفو الرضا بخصوص كل من الأدب الخيالي والواقع ، وهو يفلح في ذلك . والنتيجة هي شيء يقارب المثال الفلوبيرتي عن « رواية دون موضوع » ، الى الحد الذي يبدو أن الكتاب يحذف من ذاته جميع العناصر التي لا تنتمي تحديدا اليه ، المادة البسيطة للحياة الخارجية ، المعطيات من الحياة والتي بامكان القارىء ذاته توفيرها . إن الوصف الذي وصف به موزيل (الرجل بلا صفات) — « ما ترقى اليه القصة التي تكون هذه الرواية هو أن القصة التي كان يفترض أن تروى فيها لم ترو » — يلائم (المزيفون) تمام الملاءمة ، وليس بسبب من أن رواية ادوارد لم تنته قط ولذا لم تبلغ إلينا فحسب . يصور جيد استقلالية المادة الروائية التي تخرج عن نطاق السيطرة وترتكب اعمال العنف قبل أن يلقى القبض عليها وتقيد الى ما هو نظام في سيمائه . والتضمين هو انه لو لم تكن الحياة فوضى دموية فإن القصة التي لم ترو يمكن دائماً أن تروى . ومع ذلك ، فنصف رواية للقصة يتيح رواية اخرى — رواية تختص بخلق ليس العالم بل الكلمة

بتلك المنظورات وتلك الصعوبات التي تتجاوز مادة الواقع حيث يصنع الفنان ، ويشكل ، ويرتب بتزييف متأنق .

- ٥ -

في (تجريد الفن من انسانيته) يلاحظ أورتيغا إي غاسيه أن من نتائج تحول الرواية الحديثة عن الواقعية والتصوير المصطبغ بالصبغة الانسانية هو أن الفن ينحو الى أن يصبح لعبة أو احتيالاً ممتعاً . والحق ان الحالة تتمثل في أن اندفاعة الرواية الحديثة الكبرى نحو تحققها كفن ـ تشديدها على سلطة الشكل والتقنية ، وعلى دراما وعي الفنان ، وعلى الجوانب الموسيقية في البناء ، وعلى ميلان الكتل الموضوعاتية والمكانية والجمالية ، والتي تخيط الرواية الى بعضها من داخل وتستهوي ليس إحساس القارىء بالتاريخ بل احساسه بالاتساق الجمالي ـ قد كانت أيضا جزءاً من ارتياب حاد بالفن ، وإحساسا بوجود افتراق صعب قائم بين الفن والواقع . هذا ، وإن ادراك صفة الزوال السريع والتقطع التي تشوب الواقع الحديث ، وسرعة تلاشي الشخصية ، والتعاقب غير المنتظم للزمن ، يغزو الرواية الحداثية . والحق أنه ما إن أفلح الفنان في حمل قارئه على أن يكون ، بتعبير ماكس ايرنست ، « مشاهداً عند ولادة عمله » ، كما فعل العديد من الروائيين المحدثين ، حتى نرى أن ما آل القارىء الى المشاركة به هو معرفة ليس قدرة الطاقة المبدعة وإمكانيتها في التعالي فحسب ، بل كذلك لا واقعها التناقضي . والرواية تصبح بالنسبة للقارىء خلقاً ، « شيئاً متراصاً جمالياً » كما يقول فورستر . لكن الخلق هو بحد ذاته عمل خيالي ، نموذج أو شبكة مربعات توضع فوق الواقع ، تدخل شبه الهي . هو صوغ لكنه أيضا تزييف . وهو ينضح بالأنظمة التي تبين في الواقع ، لكنه يكتشف أنظمته الخاصة به والتي هي انظمة الفن . وقد حذرتنا إيريس مردوخ مؤخرا من « « تعزيات الشكل » وتحدثت عن حاجة الرواية لأن تكون مفتوحة على احتمالية غير منطوقة ، وعلى لا شفافية الأشخاص وتعقدهم .(٧) وخلف هذا الحث

تكمن المجادلــة الأقوى التي تتسم بهــا الروايــة المحدثة ـ المجادلــة القائمــة بين الفن لذي يصنع الحيــاة ، والفن الذي يؤكــد بأنه هــو الحيــاة ، بــين الفن الذي يلتمس كونــه الداخلي وبــين الفن الذي يلتمس واقــع ونسيج العــالم المادي والنظــام الاجتماعي ومفهوماتنــا المألوفــة عن « الشخص » و « الزمن » ، بــين فن المنظورات الطويــلة أو المعقدة وادب « تلك المسافة الوسطى الذي يضع الأفراد في منظور عامل واحد »(٨) ـ والمجادلة لا تزال لدينا . لكن لن يجدي فتيلا أن ننسى أن الحوار لا يقوم بين الروائي الحداثي ونقيضه فحسب (كما بين جيمس وويلز ، مثلا)(٩) بل كذلك داخل الرواية الحداثية . في الحق انه جزء من الانطواء الذي قمنا باستكشافه . إذ ، مرة تلو المرة قامت الروايــة الحداثية باستكشاف المسافة الفاصلة بين « الشيء المتراص جمالياً » ولخبطة الحياة البشرية ، بين الشعر والتاريخ ، بين الرمز المتحول والمكان الذي يشغله في الزمن الذي يعوزه النظام . وقد تدلت في توازن غريب بين القدرات المفعمة بالطاقة التي تسم التاليف الجمالي والمزاعم الموازية للتاريخ أو الاحتمالية ، بين الحيلة البارعة للأزل والاعتقاد بان هذه الحيلة او الوسيلة ليست أكثر من عمل خيالي معزّ . وقد مضت الروايــة الحديثة تلعب على هذه التناقضات منذئذ ، ويمكننا ان نضيف إنها لعبة غاية في الجدية ، ذلك لأن طبيعة الأعمال الخيالية تعنينا جميعا .

وفي الراهن تبقى العلاقة بين الخيالي والواقعي مادة حية للجدل القائم حول الأدب الخيالي ، وايضاً بداخله . إن المازق الذي تتحدث عنه ايريس مردوخ هي نفسها تجسده ايضا ، في كتابتها ، على الرغم من أنه بأشكال اكثر رقة مما فعل الحداثيون العظام . وكذلك ، ايضاً ، تفعل موريل سبارك (تقول كارولين ، بطلة (المواسون) : « انوي ان اقف جانبــا وارى ما اذا كان للروايــة اي شكل حقيقي غير هــذه الحبكــة المصطنعة . لقــد اتفق واني مسيحيــة ») وجــون فاولز ، ولا سيما في (المشعوذ) . في فرنسا حقق صاموئيل بيكيت مأثرة تاليف روايات تتفكك

الى صمت وهي تتكشف لنا ، بعد أن تم صلبها على التناقض الذي مؤداه أنك « إما أن تكذب أو تكف عن الكلام » ، وهذا عرف شائع لدى كل الروايات لكن بيكيت استكشفه بمنطق وسواسي على نحو خاص . ونهاية رواية كلود سيمون الأخيرة (معركة فارسال) ، حيث تقنية « المشاهد المشاهَد » فيها هي حداثية بشكل جلي ، تعود الانضمام الى بدايتها ، كما في (يقظة آل فينيغان) الفيكونية و (مولوي) لبيكيت . وفي الأرجنتين نشر جورج لويس بورغيس رواياته ، والتي تلتف بشكل القصة القصيرة على ذاته ، وتنطوي على دنيا من التخيلات الروائية التي تحدس لا بمطالب العالم الواقعي بملازمة الواقع فحسب بل بالقدرة العليا للأنظمة المستقاة من موارد التراكيب اللغوية ذاتها . وفي الولايات المتحدة قام ذلك الكوزموبوليتاني الأنيق فلاديمير نابوكوف بمطاردة فراشات الواقع المتلاشي بسرعة بشبكات الكلمات التي تطمح هي ذاتها الى شرط اللعبة المنظمة . وعلى نحو مماثل ، أنتج جون بارث ، في ردة فعله ضد الكون المغالي في حرفيته (يقول : « الواقع هو مكان جميل جدير بالزيارة لكنك لن ترضى بأن تعيش فيه ») أدباً تنكفىء فيه الخصائص الشكلية للأدب الخيالي الى داخله عاكسة الحقيقة التي مؤداها أن النظام البشري بكافة هو عبء مفروض على تفاهة الخبرة . وتجد الطريقة ، والتي تتكرر هذه الأيام الى درجة تصبح معها عرفاً سائداً ، تعبيرها الرائع في رواية الخيال العلمي لكورت فونيغوت التي يشكل فيها الهرب من متصل المكان ـ الزمان ومن الضرورات المألوفة للحبكة والتعاقب أعمالا مماثلة . والحق أنه قد أصبح عرفا سائدا تقريبا ، في الراهن ، أن نفترض بأن الرواية الواقعية قد ماتت ، وأن الخيال هو حبكة أخرى مفروضة على ذلك العالم المؤلف من عدة خيالات ندعوها الواقع والتاريخ : وأن لا وجود هناك لخبرة مفهومة عموماً نشترك فيها جميعاً ونثمنها جميعاً . وعليه ، فالرواية هي ضمنياً تصميم وتصميم فقط ، شكل للفن والفرح ، عالم يسر" بعملية صنعه ذاتها . وإذ الواقع حرفي على نحو مهين أو سوريالي (فوق واقعي) على نحو شنيع فإن الرواية ، تبعا لذلك ، قد مالت الى أن تغدو ، بالنسبة لمجموعة معتبرة ودولية من الكتاب ، مناسبة خاصة

للنظام ـ أو الفوضى ـ توضع قبالة مظاهر النظام أو مظاهر الفوضى الأخرى بكافة .

ومعظم هذا يرقى في الزمن الى روح المحدثين ـ القدامى ، برغم وجود بعض الفوارق الهامة . والحق أن كامل السؤال عما اذا كان تقليد الانطواء والتجربة متصلا أو متقطعا بشكل حاد ، هو سؤال صعب . لقد اعتقد غالباً أن الرواية قد ارتدت في الثلاثينيات الى الواقعية الاجتماعية والسياسة ، وذهب الجدل ، على نحو مماثل ، الى أن سنوات ما بعد الحرب ، في انكلترا على الأقل ، قد شهدت ردة فعل ضد التجريبية الحداثية .. ومع ذلك ، فهنالك في انكلترا ، والولايات المتحدة ، وفرنسا أشخاص يتسمون بالاستمرارية : فوكنر ، بيكيت ، مالكولم لاوري ، همنغواي ، سارتر . ولعل من الأفضل دراسة السؤال المغيظ على ضوء ما حدث في فرنسا حول الحماس للالتزام في الثلاثينيات، والبحث الوجودي عن الشخصية في الأربعينات ، والحق أن الروايات الباقية بحق في هذه الفترة ـ (الشرط البشري) لمالرو (١٩٣٣) ، و (الغثيان) (١٩٣٨) لسارتر ، و (الغريب) (١٩٤٢) لكامو ـ هي انجازات شكلية معتبرة ، يجب أن لا يعتم على طبيعتها ـ اما وان النقع المثار قد رسب قليلاً ـ تحيزها الاشاري والواقعي الواضح ، واهتمامها باستخدام النثر ، كما شدد سارتر في (ما الأدب ؟) (١٩٤٧) كواسطة للتواصل ، والعمل ، والتاريخ . وعلى الرغم من هذه السمات الواضحة لا يمكن أن يفوت انتباهنا التعقيد الشكلي لهذه الروايات . فرواية مالرو مبتناة بشكل دراما مأساوية في خمسة فصول مؤطرة بافتتاحية وفصل ختام ، وكما ذهب الجدل في مقالة لاحقة(١٠) ، تظهر كثيراً من الملامح الرمزية . أما (الغثيان) فهي تعود باستحياء الى اسلوب « دفتر اليوميات المكتشف بين أوراق الـ » الذي وسم الكثير من الأدب الخيالي للقرن الثامن عشر . و (الغريب) هي تمرين مفصل في البلاغة يمارسه راو خجول يكلف كامو باقناعنا ببراءته الجوهرية . لقد كان هؤلاء الكتاب ، بقدر ما دعوا بـ (nouveaux romanciers) (الروائيين الجدد) ،

هم الذين طوروا ما يراه جون ستوروك الملمح البارز في أعمال روب ـ غرييه وكلود سيمون الا وهو السرد بوساطة « شخص المتكلم الاشكالي (الذي) يشكل سرده التجسيد المادي لذاته » ، والاقلاع عن الصيغ التقليدية للزمن الماضي في السرد لصالح الزمن الحاضر(١١) . والحق أن الفضول الشكلي للحداثيين قد بقي ناشطاً لدى الكثير من كتّاب ما بعد الحداثة الذين كلفوا بالواقعية والتاريخ ، من سارتر الى أنغوس ويلسون الى نورمان ميلر . وقد قاموا ، الى حد ما ، بتعديل المجادلة ، وانصاعت الحرفة للتاريخ . وعليه ، فما زلنا نرى في المحدثين الكلاسيكيين القوة الكاملة لما يمكن لرواية الانطواء الجمالي ان تكونه وتفعله : وهنا يمكننا أن ندرك شدة الوطأة والضغط التي ابتدعت في ظلها ، وكذا الاشراقية الرمزية التي قد تطمح اليها . وبالطبع ، فإن الشكل الفني الذي استغرقته جمالياته الخاصة بهذا القدر هو نوع من زهرة نادرة لا تقوى إلا نبتة مكتملة النضج على إنتاجها . هناك خطر واضح للانحطاط بسبب الاستيلاد الداخلي Indreeding ، بقدر ما هناك من خطر ناجم عن تفادي قوة وضغط التاريخ . لكننا نظرنا الى البنيوي لدى هؤلاء الكتاب على انه اكثر من تأمل نرجسي في الفن . إن التأسي الشكلي عندما يحرز فإنه يحرز بمشقة ويفعل نضال دائم وغالباً مكشوف وغير محسوم . ونتيجة لذلك فإن أقصى ما تبلغه هذه الأعمال هو الوعي الذاتي النقدي بشكل طلي للفن من النوع الأصيل والخصيب بشكل متفرد .

الحواشـــي :

١ ــ يناقش واين بوث هذا بشكل قيم في (بلاغة الرواية) (شيكاغو ، ١٩٦١) .

٢ ــ هنري جيمس ، (السفراء) الجزء الاول ، الفصل الأول .

٣ ــ بخصوص الشكل « الاكثر حرية » للرواية الحديثة ، وانتهاء « تحول الشعور » الى خبرة اللااكتمال ، انظر آلان فريدمان (منعطف الرواية) (نيويورك ولندن ، ١٩٦٦) .

٤ ــ أورتيغا اي غاسيه « تجريد الفن من انسانيته وكتابات أخرى » (نيويورك ١٩٥٦) .

٥ ــ مارك شورر « التقنية من حيث هي كشف » في « أشكال الرواية الحديثة » لويليام فان أوكونور (محرر) مينيا بوليس ١٩٤٨ و « العالم الذي نتصور » لمارك شورر ، (لندن ١٩٦٩) .

٦ ــ فيرجينيا وولف ، « الرواية الحديثة » في مجلد ٢ من « مقالات مختارة » (ص١٠٦) (لندن ، ١٩٦٦) . ونشرت أصـلا في The Common Reader (السلسلة الأولـى) .

٧ ــ ايريس مردوخ ، « ضد الجفاف »، Encounter ، (لك ٢ ، ١٩٦١) ص:١٦ــ٢٠.

٨ ــ ج.ب. ستيرن (تأملات في الواقعية) ، مجلة الدراسات الأوروبيـة (آذار ١٩٧١) ص ١ ــ ٣١ .

٩ ــ بشان الشجار الأدبي الشهير بين هذين الاثنين ، انظر (هنري جيمس و هـ. ج. ويلز : سجل صداقتهما) لليون ايديل وغوردون راي (محررين) (لندن ١٩٥٨) .

١٠ ــ انظر ميلفين ج. فريدمان « الرواية الرمزية : من هويسمانز الى مارلو » ، ص٤٥٣ ــ ٦٦ أدنى .

١١ ــ جون ستوروك ، الرواية الفرنسية الحديدة (لندن ١٩٦٩) ص : ٣٣ .

موضوع الوعي عند توماس مان

بقلم : ج. ب. ستيرن

— ١ —

تتمثل نقطـة انطلاقنا في الجنـاح المحافظ للأدب التخييلي الألماني حوالي منعطف القرن . فرواية تيودور فونتانه الأخيرة « آل شتشلين » نشرت عام ١٨٩٩ ، بعد سنة من وفاة مؤلفها عن عمر ناهز ٧٩ عاماً . أما « آل بودنبروك : انحطاط عائلة » لتوماس مان ، وهي من روائع شـاب يناهز الـ ٢٦ عاماً ، فقد ظهرت عقب ذلك بسنتين ، في تشـرين الأول ، ١٩٠١ . وكلتاهما روايتان تتسمان بالروية والتمهل تتحدثان عن مجتمع راق ، وتمثلان تقريظاً رقيقاً لأسلوب من الحيـاة تتعرضان بالوصـف لانحطاطه، وكلتاهما سبكتا في قالب نظرت اليه الطليعة الأدبية يومئذ على انه متقادم العهـد .

فآل شتشلين لـدى فونتانه هم Krautjunker ، من طبقـة الملاّك البروسيين الذين أعوزهم المـال ، وقلعتهم الآيلة للسقوط تنتصب على إحدى البحيرات في قرية يحملون هم اسـمها ، وتتخالط فيها طبقـة العسكر وكذلك طبقة كبار الموظفين . وفي المركز من لوحة (تابلوه) فونتانه يثوي ماجور دوبسلاف فون شتشلين العجوز ، ومن حواليـه يحتشد خدمه وعائلته ، وتضم ابنه ووريثه ، فولديمار ، وأخته ، دومينا أدلهيد ، الشمّاسة في أحد الاجتماعات السرية اللوثرية ، اضافة الى معلم محافظ في مدرسة القرية وقس شاب تقدمي على نحو لا يخلو من الريب ، بينما

يشكل الباربيون الأثرياء والكوزموبوليتانيون في سكنهم الأنيق في برلين لحناً مصاحباً لـ « الألحان الانموذج » المشوبة بغرابة خفيفة والتي يمثلها الشتشلين الريفي . وتنطوي الحبكة ، في وضعها الحالي ، على انهزام السياسة الأبوية لبروسيا القديمة أمام المرشح الديمقراطي الاجتماعي « ذي المبادىء » ، وزواج فولديمار من الأخت الأقل تطلباً والفاتنة كما أختها في عائلة باربي .

خلال معظم مسيرته الروائية كان فونتانه لا ينشذ عن المبادىء الشكلية للواقعية الأوربية في وضعه الحدث ، والحبكة والشخصيات كما يرسمها ، في المركز من رواياته وقصصه ، مفسحاً للجو السائد في العمل أن ينبثق من الحدث ، دون أن يعير اهتماماً للأفكار إلا بقدر ما تخدم وصف الشخصية . كما يبين عمله الأخير أيضاً عن تلك المهارات الرفيعة للرواية التي تستخدم الحديث الدارج والمقبولة اجتماعياً ـ الرواية الدنيوية ـ والتي كان هو أول ممارس جاد لها في الأدب الألماني . ومع ذلك فإن الحبكة في رواية « آل شتشلين » لها ما يبررها . ذلك لأن المنحى السائد في الرواية هو جوها، الانحدار الرقيق لدوبسلاف شتشلين العجوز نحو الموت . وعلى الرغم من وجود بضعة الماعات تفيد الى أن هذا الانحدار هو جزء من صورة تاريخية أوسع نطاقاً فإنها لا تكاد ترقى الى أكثر من تلميحات ، وتأملات عرضية تبقى دون كشف . والقرن القديم يتجه نحو الأفول ، بيد أن الروائي الواقعي يستغرقه الاهتمام الشديد بالحاضر المتجذر في الماضي بشكل لا يتيح له أن يكون متنبئاً بالسواد القادم .

اما مجال توماس مان الشاب فهو أوسع نطاقا والأكثر طموحا بكثير ، وسيلته السردية على قدر أكبر بكثير من التفنن . فآل بودنبروك هم تجار وشاحنو حبوب ألمان شماليون (لوبيك) تستغرقهم الحياة العامة في مدينتهم بشكل كامل ، كونهم أعضاء في مجلس الشيوخ وقناصل فخريين . كما أن البعد السوسيو ـ تاريخي للحبكة التي تغطي

السنوات من ١٨٣٥ حتى ١٨٧٧ أكثر وضوحاً نوعاً ما لدى فونتانه .
ويتم تقفي التراجع في ثروات شركة العائلة على مدى ثلاثة أجيال ونصف ويرجع سببه الجزئي والقريب ـ كما أعطى لنا ـ الى عجز آل بودينبروك عن التكيف مع التغيرات من الميركانتيلية الى الرأسمالية الحادثة حولهم وجنباً الى جنب مع تراجعهم الاقتصادي نلقى الفقد التدريجي لقدرة التحمل الجسدية والطبيعية الأخلاقية ، لينتهي ذلك بوفاة آخر مدير في شركة العائلة ، توماس بودينبروك ، في ريعان شبابه ، وتصفية الشركة لاحقاً . ويكتمل التراجع في الحياة القصيرة المؤسية الناضجة قبل الأوان لابن توماس، هانو ، الذي يموت بالتهاب التيفوئيد عن عمر الخامسة عشرة.
هـذا وإن غنى وتعقيد المادة الاجتماعية والسيكولوجية التي قدّ منها العمل ذو المجلدين ، والوثوق الذي تم به ضفر خيوط السرد ، والتئام المقارنات في الجو المسيطر ، وتداخل الحدث والأفكار ـ كل ذلك لا تقع على ما يضاهيه في الأدب التخييلي الالماني ، وعندما قال فرانز فيرفيل لتوماس مان وهو على فراش الموت ، بعد ذلك بما يربو على الأكثر من أربعين عاماً ، بأنه قد فرغ لتوه من قراءته الثانية لـ « آل بودينبروك » وانه لا يزال يعتبرها « رائعته الخالدة » أعرب مان نفسه عن موافقته المرتبكة وأضاف : «من المحتمل جدا أن تكون حالها كحال Der Freischütz التي اتبعها (فيبر) بشتى أنواع الموسيقى ، بل إن بعضها أفضل وأجمل ومع ذلك فقد بقيت ، دون غيرها ، حية في أذهان الجماهير » . في أذهان الجماهير ؟ ان ملاحظة توماس مان المدونة في دفتر يومياته في كاليفورنيا عام ١٩٤٤ تعيد الى الأذهان الشعبية الواسعة التي اصابها عمله الأول ، والتي لم يصب مثلها أي من كتبه اللاحقة قط . لكن في ذلك صدى أيضاً لتلك الماحكات الأولى بكافة ـ بعضها لا يعدم السهام السياسية المرمى ـ والتي دافع فيها عن عمله ضد تهم « الانحطاط الحداثي » والتشاؤمية .
وهو لا يكف قط عن التماهي مـع روح الأرستقراطي النبيـل الهانسي Bürgentum لكن تقليديته ، وهي تشابه الى حد ما تقليدية ت. س. ايليوت ، تشكل جزءاً من استراتيجية الأدبية . وفي إعرابه بالذات عن تقديره للماضي نراه يفصح عن ادراكه النوستالجي (خاص بالحنين الى

الماضي) المسافة التي تباعد بينه وبين قيمه ومعتقداته وآدابه السلوكية ومحرماته . والماضي ، بالنسبة اليه ، لا يتوافر في استمراريته في الحاضر ولا كموروث حي ، بل بمثابة الشيء الذي أعيد بناؤه والخاص بفنه المتجرد والساخر .

واذا كان هناك أية أنفس قوية esprits forts بين كتاب أوائل القرن العشرين فان توماس مان ليس واحدا منها . ففي حياته المديدة كاملة يشعر بالحاجة العظمى للطمأنينة ، والحاجة لتدعيم عمله الأدبي المعقد الذي أخذه على عاتقه وذلك بالاشارة الى جذوره — وفي الحق جذور مان ذاته — في القرن التاسع عشر . وقد أشاد في عدة مقالات اشادة كبيرة بفونتانه ، وفي عديد المناسبات شـدد على ما يدين بـه لفلوبير وزولا ، وبول بورجيه ، وتولستوي وغوته . ويُعدّ « الصرح الملحمي » و « الجَلَد الابداعي الهائل » لـ « الحرب والسلام » مثالا ساطعا « أحلم أنا بمحاكاته بشكل أو بآخر » . كما انه يتقفى استخدامه لتقنية الفكرة المسيطرة المتكررة leitmotif ، في « آل بودينبروك » وخلال كامـل أعماله اللاحقـة ، الى « تتبع تولستوي ثانية المتسم بالبساطة والدلالة للعلاقات السردية » . هذا وإن حجم إنجاز تولستوي بالذات يمنحه — وهو الشاب الذي لم يسجل في رصيده الا بضع قصص ومقالات أدبية — الحـرية والجسارة اللتين يحتاجهما في مشروعه : والذي هو ملحمي من حيث الحجم برغم أنه ليس كذلك قط في الطريقة .. ذلك لأنه بينا تتكىء طريقة تولستوي الملحمية على الثقة الابداعية بأن سردا للناس وأفعالهم ، والمجرد من اللامباشرة الساخرة والوعي الذاتي الاسلوبي سيفصح عن حكايته (السرد) الدالة الخاصة به ، فاننا لا نقع على وثوق مستديم بهـذا النوع « الساذج » في عمل مان المميز . وعلاقته مع فونتانه الذي يفوقه بساطة مشابهة لذلك الى حد ما ، ومرة ثانية فان التمييز الشيلري (نسبة إلى شيلر) بين الشاعر « الساذج » (نسبيا) و « العاطفي » (الواعي ذاته بصورة تأملية) تشي بالفارق الهام . ويترجّع صدى السخرية اللطيفة السمحة في تصوير فونتانه للشخصيات في المشاهد الأولى لـ « آل بودينبروك » ،

ولا سيما في تصوير مان لبعض « الشخصيات الأصل » في المواقع الكامنة.
لكن بينا تغذ القصة سيرها في القرن القديم ، بدءاً من يوهان الأكبر سناً الى جين ومن ثم الى توماس ، والذي تصل الشركة في ادارته الى اوج ازدهارها ثم تشهد تراجعا سريعا ، فان السخرية تغدو لاذعة بصورة اكبر واقل تسامحا — الى أن تشمل اخيرا ليس الشخصيات المفردة ونقاط ضعفها المحببة فقط ، بل كامل العالم الذي كانت حيواتهم ذات يوم تجد فيه ملاذها الأمين ، بكل لياقاته التجارية والاجتماعية والعاطفية.

هذا ، وإن العالم المحسوس الذي يسكنه آل بودينبروك هو ، بكل المعايير الواقعية ، واقعي بما فيه الكفاية . في مطلع الرواية نرى السيدة القنصل بودينبروك تجلس « معحماتها على كنبة مستقيمة بيضاء مصقولة وعليها ارائك صفراء ورأس اسد مطلي » ، وهي تتفحص ابنتها في التعليم الديني . و « أعتقد ... » ، تبدأ طوني بتلاوتها ، وهي تطوّف بنظرها في « غرفة المشهد الطبيعي » في الطبقة الأولى من منزل آل بودينبروك العتيق المنتشر على غير نظام في منطقة منغستراس ، بتطريزاته القماشية المطلية الضخمة والتي علقت بشكل لا تلتصق معه بالجدران ، « أعتقد ان الله خلقني ، جنباً الى جنب مع المخلوقات الحية بكافة ... والالبسة والاحذية ، والمأكل والمشرب ، والموقد والبيت ، والزوجة والولد ، والحقول والماشية ... » كل هذا ، بما فيه انفجار يوهان بودنبروك العجوز بالضحك وهو يلقي بنكاته عن التعليم الديني . يمكن أن يشكل نثر فونتانه ، فهو « عمر وجسد العصر بالذات ، وشكله وضغوطاته » .

ومع فونتانه يأخذنا هذا النثر التام الملاءمة جميعا على طول الخط الى الطرف القصي للحالة البشرية بالذات كما يراها هو . قدوبسلاف فون شتيشلين يحتضر . فالأطباء لم ينفعوه كثيرا ، والمداواة بالأعشاب — المحظرة قانونيا — والتي أوصت بها عجوز القرية الشمطاء ضد الاحتقان « لم تجد نفعاً كذلك » . لكن دوبسلاف ، وهو يجلس في كرسيه العميق بقرب النوافذ الفرنسية التي تطل على الشرفة والحديقة خلف البيت ،

ليس وحيـدا . فمراسـله في الوحـدة العسكرية وخـادمه الأمين ، der alte Engelke ، معه ، وكذلك معه فتاة صغيرة ، أغنيس ، حفيدة طبيبة أعشاب القرية وابنة ، حسناً ... يذكر روائي الاحتشام والدة أغنيس في برلين لكنه لا يثبت اطلاقا هوية والدها . ان موت دوبسلاف عتيق الطراز ـ فالمشهد بريء تماما من ذلك المنظر الكارثي الذي يعتبر التجربة الاجتماعية غير صادقة وغير قـادرة على استيعاب الانسان في تطرفه . وليس أنجيلك (يدعوه توماس مان alte Silberputzerseele في مقالة له في عام ١٩٢٠) والفتاة فقط من يجلس مع دوبسلاف ساعة حاجته . فهو يشعر بالخوف والفـزع ، لكن ليس ذلك الـ Angst المشين الخالي من أي معنى وارتياح ممكن ، وهو ليس « مشدودا » ، كما في ملزمة ، « داخل هوة العدم » ، كما يسوق القول اللغط الوجودي. وحتى عندما يتركه انجيلك لبرهة ، فلا يزال يجد راحة في الحكمة المألوفة في الاستشهاد التقليدي « الحياة قصيرة لكن الساعة طويلة » ، ولا يزال ذهنه يسكن بين تلك اليقينيات التي صاغها مواطنه اللامع ، ايمانويل كانت العجوز في كونيغزبرغ ، « القانون الأزلي يتحقق بذاته ... » ، والتي هي بالنسبة لآل شتشلين في جميع الأحوال ، قريبة من الارتياحات التي يوفرها الدين ذاته .

والروائي كذلك هو مـع دوبسلاف حتى النهاية : يلمح بلطف الى حضوره هو عند انبلاج الفجر (لا بـد أنها قاربت السابعة) ، ويعلق باستحسان على الطفلة التي تفعل كما يقترح انجيلك (« خرجت الفتاة بهدوء من خلال باب الشرفة ... ») متوقعا بصوته هو (« كانت زهرات نبتة اللبن الثلجية هي الأفضل ... ») كلمات انجيلك الأخيرة عن زهرات نبتة اللبن الثلجية التي أحضرتها اغنيس من الحديقة (« ... ولسوف تكون على الأرجح فضلاها ») ، ومتحاشيا أي عاطفية وذلك عن طريق تشذيب جمله الى أقصى إيجاز ممكن . دون ريب ، انه مشهد موت وكآبة لكنه مطوق بالكامل بسحر الواقعي الاجتماعي الذي لا يضاهى(١) :

انصرف إنجيلك ولبث دوبسلاف وحيداً كرة أخرى . احس بدنو النهاية . « الـذات ليست بشيء ــ يجب أن يتمسك المرء بذلك . القانون الأزلي يتحقق بذاته ، هذا كل شيء ، وحري بنا أن لا نصاب بالهلع من جراء هذا التحقق ، حتى ولو كان اسمه المـوت . ان الخضوع للقانون بهدوء وتسليم هو ما يصنع الانسان الاخلاقي ويرفعه » .

فكر بهذا لبرهة وسرّ لأنه تغلب على كل ما هنالك من خوف . لكن إذ ذاك عاودته نوبات الخوف وتنهد : « الحياة قصيرة ، لكن الساعة طويلة » .

كانت ليلة مرعبة . لبث الجميع مستيقظين . انـدفع انجيلك هنا وهناك ، وجلست أغنيس في فراشها وحملقت من خلال الباب الموارب الى داخل غرفة المريض . ولم يعاود البيت هدوءه الا مع انبلاج الفجر ، فالمريض كان ينود من النعاس وغفت اغنيس كذلك .

لا بد أنها قاربت السابعة ــ فالشجرات في المتنزه وراء الحديقة الامامية كانت مغمورة من قبل بضياء الشـمس الساطعة ــ عندما جاء انجيلك الى الطفلة وأيقظها .

« انهضي يا أغنيس » .

« هل توفي ؟ »

« لا ، انه نائم لبعض الوقت . ولست أعتقد أن صدره لا يزال تعبا » .

« انا جد خائفة . »

« لا لزوم لذلك . ولعله سينام الى أن يتحسن ... والآن انهضي وضعي منـديلا على رأسك . فلا تزال هناك

برودة في الخارج . وبعد ذلك ادخلي الحديقة واقطفي له بعض نباتات الزعفران إن وجدت ، أو أي شيء كان .

انصرفت الفتاة بهدوء من خلال الشرفة الصغيرة (البلكون) الى الشرفة المسقوفة (الفيراندا) ، ثم صوب مشتل الأزهار بحثا عن بعض الزهرات . عثرت على بضع منها ، وكانت زهرات نبات اللبن الثلجية فضلاها . ثم ، والزهرات في يدها ، تمشت قليلا في المكان ، وهي تراقب الشمس المشرقة في الافق . شعرت بالبرودة . في الآن ذاته كانت تستشعر شعورا بالحياة . ثم قفلت عائدة الى داخل الغرفة وصوب الكرسي الذي كان يجلس دوبسلاف عليه . وقف انجيلك مكتوف اليدين قرب سيده . قدمت الطفلة ووضعت الأزهار في حضن العجوز .

« انها أولى الزهرات » ، قال انجيلك ، « ولربما ستكون فضلاها » .

ليس سنتان أو ثلاث بل حقبة وقفر يشكلان الفترة الممتدة بين وفاة دوبسلاف فون شتشلين والقبض على توماس بودينبروك وهو في طريقه الى البيت عائداً من زيارته الكارثية الى طبيب الأسنان :(٢)

وانصرف بهدوء عبر الشوارع ، يرد التحيات التي كانت تلقى عليه بصورة آلية ، بنظرة مستغرقة وغير واثقة كما لو كان يتأمل فيما احسه فعلا .

وصل الى فيشرغروب وشرع يسير نزولا على الرصيف اليساري . ولم يخط اكثر من عشرين خطوة حتى داهمه شعور بالغثيان . لا بد أن أدلف الى تلك الحانة هناك وأحتسي كأسا من البراندي ــ كان تفكيره ــ ثم وضع قدمه

في المدخل . وعندما كاد أن يصل الى وسطه ، حدث له التالي . لقد كان بالضبط كما لو أن دماغه قد أمسكته وطوّحت به قوة لا تقاوم بسرعة متزايدة ، متزايدة بشكل مرعب ، في شكل دوائر كبرى ثم صغرى متحدة المركز ، لينقذف أخيرا بقوة هائلة ، وحشية لا تعرف الرحمة على مركز الدوائر ، الذي كان بصلابة الصخر ...

دار على عقبيه نصف دورة وسقط على وجهه ، ويداه ممدودتان ، على الحجارة المبللة في المدخل .

وحيث إن الشارع كان يقع على منحدر شديد فانجسده كان أخفض بكثير من قدميه . كان سقط على وجهه ، وسرعان ما تشكلت أسفله بركة من الدماء . تدحرجت قبعته مسافة قصيرة أسفل الطريق العام . تلطخ معطفه الفرائي بالطين والوحل . ورقدت يداه ، في قفازي جلد الماعز الابيضين ، في بركة الوحل .

رقد ، اذن ، ولبث راقدا هناك ، الى أن قدم بعض المارة وقلبوا جسده .

في مجهوليته ، وقفره ، ووحدته يشكل هذا موتاً بالطريقة الحديثة . ووصفه لا شخصي بقدر ما يسع المؤلف أن يجعله كذلك . فهو يدلف الى داخل عقل الرجل المحتضر كما لو أن الأمر كمن يدلف الى داخل آلية ساعة توقفت بسبب عطل . ليس هناك ايمان راسخ يشيل توماس ساعة حاجته ، ولا حتى ذات متميزة : مما هو موضوع وصف ليس الوعي الفردي ، ليس مخاوف وغمّ هذا الرجل بعينه ، بل اشكال مجردة وردود افعال ميكانيكية . يسجل نثر الراوي تاريخ حالة : مكان مراقبته واختياره للمفردات محكومان بتجرد وفضول « علميين » . هناك وقفة مدروسة في السرد عند الكلمات « ... هذا ما حدث له . كان بالضبط

كما لو ... » . وعلى المنوال نفســـه تقريبا ، يفتتح وصف تفصيلي وطويل ، بعد خمسة فصول ، لمرض ابن توماس بود ينبروك الاخير . هانو ، بالجملة ، « والآن ، فان التهابا من حمى تيفية يتواصل بالطريقة التالية » . وفي كلا المثالين ــ في مرض هانو كما في انهيار توماس وسقوطه ــ فان الوقفة الشكلية المتحذلقة تفيد في المزج بين المنظر القريب لمشخص المرض وبين المنظر البعيد للمخبر اللاشخصي . وليس هناك من اشارة الى التقمص العاطفي في السرد ، والماعة الى الأسف ، الا مرة واحدة ، وتكاد تكون غير مقصودة ، في التكرار الوجيز « رقد ، إذن (توماس) ولبث راقدا هناك ... » أما بالنسبة للباقي فان الاحساس الذي يكمن في موقف الراوي « العلمي » هو احساس بالعيف والكره . ففي الفصول الأولى ، نرى أن عناية السناتور السقيمة بمظهره قد تأسست على أنها المناورة اليائسة لارادته المضمحلة في لجم التراجع . والآن ، فان التفاصيل المادية للمشـــهد ــ القبعـــة والمعطف الفـــرائي ، القفـــازان البيضاوان الملطخان ــ تم جمعها جميعا للهـــزء من ذلك المجهود وللتنويه بالاهانة المطلقة من جراء سقوط توماس بودينبروك وموته في النهاية .

ان وصف هـــذا المـــوت الحديث « دقيـــق » : ليس بفضل الآراء الشخصية الطبيعية المظهـــر المستخدمة أو لأنه ينقـــل الينا ما قد يراه المشاهد المحايد في مكان الحادث ، فحسب لكن ، قبل كل شيء ، لأنه يشكل الاكتمال الأوجي (الذروي) لوجهي الحبكة كليهما ــ تمام حوادثها وافكارها سواء بسواء . ومثـــل هـــذا التفريق بين الحادثات والافكار (وبالتالي تمامهما) لن يكون ذا مغزى فيما يتعلق بفن فونتانه ــ ليس بسبب أن رواياته تعوزها الافكار ، بل لأن الافكار مرتبطة بالحادثات كلية وتشاركها الامتداد ، ولا يمكنها ــ دون أن يطالها فقد المعنى ــ أن تتجرد من الحادثات . في حين أن هذا السؤال بالضبط عن ماهية العلاقة بين الحادثات والأفكار ــ كيف تؤثر الافكار في الحادثات ــ هو ما صممت « آل بودينبروك » للإجابة عنه . للاجابة عنه ، رغم ذلك ، ليس تجريديا وعلانية بل ضمن عرف وبموارد الرواية الواقعية .

هذا وإن ما يميّز توماس بود ينبروك عن أسلافه انهاكه وانحطاطه الجسديين ، وفقدانه لفطنة العمل . والى هذا الحد ، وازاء هذا الكم الثرّ من التفاصيل الظرفية فلا يمكنني أن أنوّه الا الى أن الرواية ، بعد كل ما تحوّش لتبيان الطبيعة المتدرجة للعملية على مدى ثلاثة أجيال ، تتقفى النموذج التقليدي للأدب الواقعي . وهذه إنما هي الأسباب الجزئية للتراجع ، وهي تكتسب فاعليتها من خلال انقشاع الوهم المتنامي بشكل بطيء بازاء مجمل عمل العيش والرعاية ، ومقابلة التحديات الأكثر عدائية أبدا لمجتمع ميركانتيلي تنافسي : هذا الدافع يحدث أيضا على الطريقة الواقعيــة . لكن ها تأتي لحظــة تتحد فيهــا جميع الخيوط في نموذج الحادثات في وعي توماس ، حين يأتي اليه الادراك الذي طال انتظاره بخصوص اللاجدوى الصرفة من وجوده ، بكامل قوة الكشف الفكري : تشكل هذه اللحظة ، في صيف سنته الأخيرة ، ذروة « الحبكة الفكرية » للرواية والاستيفاء الفعال لارادته في العيش . هــذا وإن المشهد في بيت الحديقة الصغير (الجزء ١٠ ، الفصل ٥) ، حيث يقع توماس على مجلد في الفلسفة يصالحه مع فكرة موته بفعل الحجة التي تفيد أن حياته الفردية ستصب في نهر الحياة الغفل من الاسم والخاص بالارادة الكونية العظمى في العالم الآخر ، هذا المشهد لا يتخطى بحد ذاته حدود الواقعية . ذلك لأن رجل الاعمال المنهك لا يصير فجأة الى مفكر ذي عقلية فلسفية . فنفاذ البصيرة الذي يتأتى له أثناء تلك الأمسية غير ثابت ، وغامض ، رؤيا مرتعشة تقع بين حلم اليقظة والنوم (يستذكر المرء رؤيا غابرييــل في القصة الاخيرة من « أهالي دبلن » لجويس) . ثم تعقب بضعة شــهور أخرى من الحياة الروتينية ، من بينها عطلة على شاطيء البحر ، قبــل حدوث تلك الزيارة الى طبيب الاسنان والمشهد في فيشرغروب ، حين ستكون الرؤيا الخادعة (الفاتنة) ــ والتي كادت تنسى بحدود الآن ــ قد فعلت فعلها . واليس هذا التأخير (كما ارتأى بعض النقاد) علامــة على عيب في البناء ، أو لا يقينية سردية . فقــد تكــرر النمــوذج في Der Zaurberg (الجبل السحري) ، حيث يستتلي نفاذ البصــيرة الموجز والغير الثابت (مرة ثانية في شــكل الحلم) لهانس كاستورب في

غوامض الحياة ، عدة سنين أخرى ضمن الرهط المستهتر والبذيء في مصح السل ، وفي ثلاثية (يوسف) ، حيث تتكشف اليعقوب ، عن طريق الحلم ، معرفة الخير والشر ، ومعرفة الهه الذي سيصرف ذهنه الى التفكير فيه ، والذي سيخدمه ، بما يقارب الاخلاص ، خلال حياته الطويلة ، وفي (دكتور فاوست) ، حيث لحظة الاستبصار هي اللحظة التي يشتري فيها أدريان ليفر كوهن الحياة الابداعية على مدى أربع وعشرين سنة ... جميع هذه التأخيرات ، والتعديلات البشرية بمجموعها والتي أخضعت لها الرؤى المركزية في سياق التأخيرات ، تتحدد بفعل متطلبات الواقعية ـ بتشديدها على مقاومة العالم الواقعي لقوة الافكار وعمل الوعي ذاته . وعليه فان لحظة الزمن حين ستفعل « الفكرة » فعلها والشكل الذي سترقى بموجبه الى الواقع ، يمليهما شكل الأدب التخيلي عند توماس مان ، لكن الأدب التخيلي بدوره مصمم بشكل يجعل عملية تحقق الافكار في الواقع عملية مقبولة . ان مقياس نجاح الروائي يكمن في عدم قدرتنا على البت في من جاء أولا .

ان توماس بودينبروك يتوفى بسبب من انه كف عن ارادة العيش. كما أن شكل احتضاره ـ في فقره ومجهوليته الاسمية ـ يقرره الضعف والتفسخ الذي اعترى ارادته الفردية . لكن ارادته على العيش لا تخمد الا مع وعد تلك الرؤيا الفاتنة رؤيا النيرفانا الشهوبنهاورية(٣) فيما وراء الموت (والواقعية) . وعليه فان قصة تراجع آل بودينبروك تأتي في ركابها قصة أخرى : فمع تراجع قواهم الدنيوية والحيوية ، ينمو وعيهم وفي هذه الحالة ، يتم تقديم الوعي على أنه عدو الحياة ، كروحانية تتطلب فهما يربو على احتياجات الحياة العملية ، فهما للعالم والنفس مهما كلف الأمر ـ حتى ولو كان الثمن الحياة ذاتها .

- ٢ -

واذا سألنا الآن عن الطريقة التي يسهم بها توماس مان في «حداثية» الرواية ، فان أول جواب لنا سيكون : بفعل الزيادة في الوعي المصور

وزيادة مماثلة في وعي التصوير . ان الخطابات الفلسفية الختامية التي سعى تولستوي بموجبها الى أن يؤرخ ويفسر نظرياً حوادث « الحرب والسلم » هي متضمنة هاهنا داخل البناء الخيالي ذاته . فقصة آل بودينبروك هي أيضاً نقد للمدنية التي انتهت في آب من عـام ١٩١٤ : ان الروح الجماعية التجارية التي يعوزها الشفقة ، ومعرفـة الـذات واحساس بالقيم فيما هو أبعد من مصالحها الحيوية والتجارية مقابـل روحانية تفتقر الى الحيوية وفي النهاية تزدري بالحياة ذاتها ــ هذه هي أبطال القصة ، وهي تندرج أيضا ضمن الاسباب التي أدت الى الانحطاط الأوربي . لكن « الحبكة الفكرية » تخطو بنا خطوة أبعد . فالوعي المتزايد لا يتم تصويره فقط على أنه الشيء الصامت والمشين كما هو لدى توماس. ففي ابنه هانو يستحيل الى ابداع فني ، وبالتالي يصور على أنه موضع شبهة أخلاقية .

وحتى قبل (آل بودينبروك) ، فقد افتتن توماس مان ، في العديد من قصصه الأولى ، بعلم أسباب الامراض كما قدمه نيتشه بخصوص الفنان في عصر هو عصر انحطاط . في هذا المنظور يلوح الموقف الجمالي كتعويض عن المرضى و « المحرومين » ، تعويض عن عجزهم عن المصالحة مع العالم الجماعي . ويمثل الفن ، نتاج هذا الموقف ، وعيا هو عدو للحياة . وعلى العكس ، ف « الحياة » ، في القصص التي سبقت وأعقبت (آل بودينبروك) لا تكاد ترى من قبل « الابطال » ــ الفنانين أبعد من كونها المادة الخام للفن . جميع هذه هي موضوعات رائجـة في منعطف القرن(٤) . وان مايميز عمل توماس مان عن مجموع كتـاب الروايـات المعاصرين ، الكثرة من(*) kunstlerromane الحقبة ، هو المساءلة ؛ الانتقاد الساخر الذي يُخضع الموقفَ له ، وهذا يقوى هو ، بدوره ، على فعله ، لأن « الجمالية » هي دائما ، بالنسبة اليه ، مسألة وعي مفاقم . وتحتوي القصص الأولى على تنويعات عدة على هذا الموضوع . ففي بعض منها ــ « دير كلاين هير فريدمان » و « باجازو » (كلتاهما عام ١٨٩٧) ،

---

* الكلمة الالمانية ل « رواية الفنان » ــ كما المعنا في حاشية سابقة . « المترجم » .

و « تريستان » (١٩٠٣) ـ لا يكاد يرقى العرض الفني المصور الى أكثر من حرمان ، شيء جد معوز في الحيوية بشكل بات معه غير ابداعي على الاطلاق . ثم يبين مرة أخرى فاعلا لدى فنان أصيل ـ « تونيو كروجر » (١٩٠٣) شيلر في (« الساعة العصيبة ») (١٩٠٥) ، غوستاف فون آشينباخ في (« موت في البندقية ») (١٩١٢) ـ والصراعات المتأتية بين العرض الفني والحياة في اشكالها الساذجة وغير الانتقادية ، بكل لاوعيها ، يتم استكشافها ، رغم عدم حلها بالضرورة . بينما تتحول العداوة بين الحياة والفن ، في « فيلكس كرول » التي كتبت في شكل أجزاء (شرع بها في عـام ١٩٠٩) وفي روايـة (كونيغليش هوهايت) (١٩٠٩) ، الـى انتصار مؤزر للفن حتى انه يحيل الحياة ذاتها الى ظاهرة جمالية ـ لكنه يفعل ذلك في عالم لايبدي مقاومة جدية في وجه تشكله من قبل العرض الفني ، خدمـة لأغراضه الجمالية . (وهـذا الحل للصراع يستكمل بافتخار في ثلاثية (يوسف) ، وكتبت بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٤٣) .

هذا ولا تزال قصة فنّ هانو بودينبروك تنتمي الى مرحلة الصراع والتعويض . فحياة هانو الشاب البائسة في المدرسة ، وعلاقته العسرة مع والده ، وتردي صحته وشدة حساسيته ، جميعها تسهم في نضـج قبل الأوان يجد منفذه « الطبيعي » في موهبة موسيقية تستثير اكتفاء شهوانيا ذاتيـا . فخيالات الغـلام الفانتازية بخصوص العظمة اللائقـة بالسناتور هي مسألة اتساق حاذق في النغمات ـ لا تكاد تتعدى كونهـا نغمات وايقاعات سريعة منمقة ـ مشبعة بالعاطفة . وكل ما يؤلف بينها هو « فكرة رئيسة غاية في البساطة ، مجرد لا شيء ، نتفة من توقيع لحني غير موجود ، اشارة ضربة ونصف على السلم الموسيقي ، » شيء طفيف جداً وسريع الزوال ، حتى انه ما إن « يُعلن بشكل ملح انه المادة الرئيسة والبداية لكل ما هو آت ، فان من المستحيل أن يفهم ما المقصود حقـا منه (الجزء ٢ ، الفصل ٢) .

والاتساق الموسيقي (الميلوديا) ، حسب تفسير شوبنهاور التنويري بشكل فائق للموسيقى ، « الاتساق الموسيقي وحده يحتاز على تماسك هادف من البداية الى النهاية ... في الاتساق الموسيقي (نحن) ندرك أعلى مرحلة من الموجودية الفعلية للارادة ، بمعنى ، الحياة الحذرة الواعية وطموحات الانسان » .(٥) لكن اذاً لم يتبق الآن الا القليل من الارادة ، والقليل من تلك « الموجودية الفعلية » objectivization للارادة والتي شكلت ذات مرة العالم الجامد المحسوس لآل بود ينبروك ، فما الذي يمكن أن يكونه الاتساق الموسيقي في تركيبة هانو ، سوى « مجرد لا شيء » ؟ وما تعبر عنه موسيقاه هو الشهوة الحسية البدئية السوداء لوصول هانو الى سن البلوغ puberty ، وهي نذير ليس الحياة بل الـ Liebestod الفاغنري . ومع موت هانو (« والآن ، فان الاصابة بالحمى التيفية تسير على النحو التالي ... ») فان الحجة ، « الحبكة الفكرية » للرواية ، ترسم دائرة كاملة في فائض الوعي ـ الوعي الفني ـ عن حياته : فائض هو من الراديكالية بمكان حتى أن من المتعذر أن يتحدث المرء عن صراع بعد الآن . ان موهبة هانو ، وذكاءه وحساسيته هي جميعا أشياء دون قوام تقريبا ، هي أعطيات ليس الحياة بل الانحطاط . ومثلما ان قصة آل بودينبروك الأوائل قد أتت بمعنى أضافي من حيث هي نقد للمدنية الويلهلمية (نسبة الى ويلهلم ملك بروسيا وامبراطور المانيا ـ المترجم) ، فكذلك تفصح قصة هانو عن معنى اضافي باعتبارها نقدا لذلك الفن من الشعور الغير الملموس ، الناضج قبل أوانه الذي ظهر في نهاية تلك المدنية ـ نقد ، ، لنقل ، لتغريب الفن . وموسيقى هانو لا تضفي صدقاً على قصة أسلافه ، فهي انما تصدح بالنغمات الأخيرة لتراجع الأجيال .

هذه هي ، بوضوح ، استنتاجات تحمل (آل بودينبروك) الى أبعد من الواقعية التي وفرها فونتانه للأدب الألماني في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر . لكن الواقعية ليست اسلوبا سكونيا في الكتابة . انها ملاءمة وخلق نقطة اللقاء ، في اللغة ، بين الاهتمامات الخصوصية

والعالم الاجتماعي ، وهي تتبدل مع تبدل موضوع الملاءمة وموارد الصنع أو الخلق . في (آل بودينبروك) تتبدل الموراد بصورة أقل من الموضوع : ان الخصائص الشكلية في شغل توماس مان الأول بما لها من جذور في روايات فونتانه مصممة على أن تخفي الطبيعة الراديكالية للتبدل . وخلال الديكور الغني لـ « بيرجرليش » نلمح وحدة (عزلة) لا يمكن اختراقها تشكل ، بالنسبة لمان ، أساس كينونة المرء انسانا حديثا .

ان الاسلوب الرئيس للأدب في القرن الجديد (وليس للأدب فقط) هو اضعاف الرابطة بين المجالين الخصوصي والاجتماعي ، ذلك الذي لم يعرفه فونتانه قط ، هو تبرعم الوعي خارج عالم الدلالة العامة ، وبالتالي تقويض العرف الواقعي . هذا وإن تقديم وصف انتقادي لهذه الحالة ـ وتغليف تراجع الواقعية بالشبكة العنكبوتية المتسمة بالحذق والتعقيد والخاصة بالأدب الخيالي الواقعي ـ لهو انجاز توماس مان الشاب ، المميز . وكما أدب فونتانه الخيالي فان أدب مان يتحاشى كل ايديولوجيا، وكل تبسيطات البشر بالاجمال . وفي العالم الحديث الذي لم يعرفه فونتانه قط فلا فكاك من أن يكون هذا انجازا شاقا ، قائما على الشكوك ، والتقييدات ، والانفصالات ، والرفض ، الخاصة بالالتزام الا الالتزام لشكوكه هو . . . : لكن هذه الشكوكية ، بدورها ، ممثلة للعصر في أفضل حالاته ، ولوعيه المفاقم . . ان خلود فونتانه ، كما ديكنز ، يمتح من رواية خيالية ينغمس فيها الوعي ويمتص من قبل نسيج العالم المخلوق . وفي الأدب الخيالي لتوماس مان كما في أدب جيد ، وبروست ، وحتى هنري جيمس ، يتموضع الوعي في المركز . ان شغل مان سيدوم ـ كما شغلهم ـ طالما ان هناك قراء مستعدون لمتابعة رحلته المجهدة .

الحواشي :

١ ـ الفصل ٤٢ . ان راويا يقر بوجوده على المسرح سيستخدم كلمات من قبيل wohl auch ، أو يمكنه أن يكرر بصوته الخاص شيئاً يقوله واحد من شخوصه .

٢ ـ الجزء ١٠ ، الفصل ٧ .

٣ ـ لقد أبان ايريك هيلر كيف أن عناصر فلسفة شوبنهاور في « الحبكة الفكرية » للرواية تمتزج مع ، ويحل محلها ، رؤية للحياة مستقاة من نيتشه (الذي قراه توماس مان الشاب قبل أن يقرأ شوبنهاور) . انظر أيريك هيلر ، « الالماني التهكمي : دراسة عن توماس مان » (لندن ١٩٥٨) ، الفصل ٢ « التشاؤمية والحساسية » .

٤ ـ نشر كتاب « علم الأمراض النفسيه للحياة اليومية » لفرويد في عام ١٩٠٤ . تزخر صفحات مقالاته الأولى بتواريخ حالات لـ : فنانين فاشلين .

٥ ـ أ. شوبنهاور ، Die welt als wille und Vorstellung مجلد ١ ، كتاب ٣ فقرة ٥٢ .

٦ ـ العبارة مستقاة من « الفن والوهم » لـ : أ. هـ. غومبريتش (لندن ١٩٦٢) ـ تبدو لي أساسية بالنسبة لأي بحث في الواقعية . لقد استخدمتها ، هي وبعض الحجج الواردة في المقالة الحالية ، في كتابي « في الواقعية » (لندن وبوسطن ١٩٧٣) .

سفيفو ، جويس ، والزمن الحداثي

بقلم : مايكل هولنفتون

- ١ -

في الفصل ٤ من « بستان الكرز » تحصل حادثة تشيكوفية الطابع ليست بذات أهمية : يتقدم لوباهين ، دون رغبة منه ، بعرض فاتر للزواج من فاريا ، ويكون نصيبه الفشل . وقد وضع هذا المشهد قريبا من النهاية حيث نتوقع ، عادة ، وجود حادثة عظيمة الشأن . والحق أن الشخصيتين تدعان الحادثة الاحتمالية ، الظرف التافه للحظة ، تنتصر ــ ففاريا ربة البيت تنهمك في أمور تافهة بحثا عن أشياء ، ولوباهين ، رجل الأعمال ، يركبه القلق بخصوص القطار الذي يجب عليه اللحاق به . ومع ذلك فان مستقبليهما ، وبعد قلق من دقيقتين بشأن الطقس وموازين الحرارة ، يتحددان . تنبع أهمية المشهد من كونه انتقاليا بشكل واضح ، في منتصف الطريق بين الواقعية والمدرسة الحداثية . وقبل هذا المشهد نقع على مشهد في « آنا كارينينا » ــ ولا بد أن تشيكوف كان على علم به ــ ينوي فيه كوجنيشيف طلب يد فارينكا : وهو يقف عاجزا ، اذ أن حديثهما يدور حول نبات الفطر ، وذلك يطمس الموضوع . وبعده ، يقع مشهد في « اعترافات زينون » لسفيفو : يتقدم البطل بطلبه للزواج ، ويشدد بشكل خاطىء على اسم أخت زوجه المؤملة ، وتضيع الفرصة بشكل لا رادّ له . لكن هناك عالما من الفروقات بين الواقعي تولستوي والحداثي سفيفو : فعوضا عن الانتقاد الأخلاقي اللاذع لقصور كوجنيشيف العاطفي ــ أو وعي تشيكوف الأكثر تسليماً بالعطالة ــ نلفى لدى سفيفو تجردا تهكميا مسلّيا .

ان الحوادث غير الهامة «non-events» هي من الملامح المميزة للكتابة الحداثية . واذا نظرنا الى الحوادث ، بدءا من « الشقيقات الثلاث » الى « بانتظار غودو » فان مما يلفت انتباهنا الكم الكبير بينها الذي لا يتحقق قط على أرض الواقع . فمحاكمة ك . في « المحاكمة » لا تأتي أبدا ، وكذلك « السنة العظمى » في (الرجل بلا صفات) لموزيل . وعلى مستوى أخف فان تودد هانس كاستورب الى كلوديا تشوكات في (الجبل السحري) لا يتخطى تبادل الصور السلبية من أشعة أكس ، وكذلك تحجب الحافلات أو المارّة المنظر عن بلوم الذي لم يعد يرى الثياب الداخلية الفاخرة في الواجهة . وبصورة أعمق ، فان رفض ستيفن ديدالوس تمضية الليل في شارع اكليز يحبط رغبتنا في أن نشهد نهاية مرضية لـ « يوليسيز » . يعكس هـذا الغياب للحادثات احساسا معاصرا بالتهكم والسخرية . وكذلك فهو متجذر أيضا في المشاعر الحداثية عن الزمن . بالنسبة لروائي القرن التاسع عشر ، يبقى الزمـن الواسطة التي ينمو فيها الناس ، فرادى وجماعات : فالآمال والمطامح تصير الى اثمار أو تصاب بالارتياع . والحادثات تسم نقاط التغيير الحاسمة . وينظر الى النمو الفردي على انه يكتسي أهمية بشرية عامة ، ويعتبر منطقيا من حيث الشكل : فقوانين السبب والنتيجة السيكولوجية، وقوانين التفاعل بين التشخصية والمحيط الظرفي هي في حالة العمل . وعليه ، فإن ناتاشا في الاوبرا في (الحرب والسلم) هي السليلة المنطقية للفتاة التي تناكد بوريس دروبيتسكوي بقصد الاثارة في الفصل الاول . ويمكن أن تكون المصادفة قد أتت بها الى هناك لكن جوابها لكوراجين هو امتثال للقوانين الدقيقة ، قوانين الامكانية الكامنـة في شخصيتها . وليس يشترك في هـذه الافتراضات اي من الروائيين الحداثيين . وحتى في (آل بودينبروك) التقليدية المظهر فان مان يعامل بهزء دفتر المذكرات المصقول الحاشية العائد للقنصل والذي يؤرخ فيه التطورات التي تصيب العائلة : فالحوادث الهامة يقوم بتسجيلها على افتراض أن الحيوات الفردية تجعل الشعور المتماسك يبدو وكأنه يكشف ببساطة أهمية بورجوازية ذاتية . وبعد ذلك بثلاثة عقود ، في

(الغثيان) لسارتر ، نرى أن فكرة النمو البشري المتماسك في الزمان هي إيمان بورجوازي سيء ، ونوع من جبن أمام الاحتمالية المحيطية العارضة.

ويعود التأثير الأساس في هذا التحول الى برغسون . ونحن لسنا ملزمين بإثبات أن مان قرأه أو أن بروست أعجب به كيما نكتشف أهميته بالنسبة لفنهما . فقد كشف عن المغالطات في طريقة تفكيرنا في أن الزمن يمكن فهمه بشكل « مكاني » : فالحادثات ــ كما قال ــ هي نقاط مكانية متخيلة في السريان المتصل والعصي على التمييز للزمن . في ذلك المشهد الذي ضربته كمثل في (بستان الكرز) تعلق فاريا قائلة إن ميزان الحرارة مكسور . وهو البشير الـذي يرهص بكثير اللحظات الأخرى ــ موازين الحرارة في (الجبل السحري) ، البوصلة في (الدب) التي ينحيّها آيك مكاسلين جانباً ، الساعة المنقلبة على الرف في (غاتسبي العظيم) ــ حيث تغدو الوسائل التقليدية للقياس عديمة الفائدة ، والتضمين يتفق أساسا مع برغسون . وقد افاض النقد في الكتابة الحداثية في التعليق على هذه المسألة(١) ، برغم أن جلّه يخطىء الهدف . فإما أن البعد الفلسفي المجرد يلقى فرط التوكيد بشـكل يمسي معه الناقد ــ كما يقول أويرباخ في Mimesis ــ يتحدث في النهاية عن أفكار أكثر منه عن أدب ، أو أن النقد يركز ، في خلاف ذلك ، أيما تركيز على التقنية السردية ، فيمـا يخص الخطف الخلفي ، والتوقعات ، والاعادات ، وصور الخلخلة التي تطال التتابع الزمني . ونحن نقع على التوازن الامثل في كتاب (الاحساس بالنهاية) لفرانك كيرمود ، الذي يحاول أن يجمع بين إحساس عام بالملاءمة والتعرف على الطبيعة الخاصة المميزة للأدب . وهو يتخذ الشكل الأدبي ــ وخاصة في ترتيبات البدايات ، ونقاط التوسط ، والنهايات ــ كماكس للافكار بخصوص الزمن والتاريخ .

وبسبب من وجود شيء ما زمني بشكل لا يقبل العلاج بشأن الشكل الادبي فإنه يجادل في أن الكتابة الحداثية لا تتخلى عن الترتيب الزمني المتتابع كلية ، فهي تستخدم بالأحـرى توقعاتنا الزمنية العادية ، ثم

تحبطها أو تعقدها . وعليه فإنه يحتل موقعا مناقضا لتلك الاورثوذوكسية النقدية التي ترى في « الصيغة المكانية » معيار الكتابة الحداثية . وتعتمد هذه الفكرة ــ والتي نشرها بشكل جلي تماما جوزيف فرانك في عــام ١٩٤٥ ــ على الجمالي في الحركة التصويرية في افتراضها أن الروايات ، من مثل (يوليسيز) مصممة على أن تكون صورا منفردة ، ساكنة خارج الزمن ، ينبغي فهمها في وقت متزامن(٢) . وفي أشكالها الاكثر خاميّة تميل الفكرة الى أن توحي بأن الحركة الحداثية أفلتت من طغيان التسلسل الزمني المنطقي كيما تعتنق طغيان « الصيغة المكانية » . وبالنسبة لي ، فإن الفكرة الرئيسة في الحركة الحداثية هي التحرر ، الارتياب التهكمي بالمطلقات كافة ، بما فيها تلك الزمنية أو المكانية الهيئة .

وعليه فإنني أزمع أن أتقفى كيرمود أكثر من فرانك في استكشاف هذه المفارقات التحررية الساخرة بخصوص الزمن في عمل سفيفو وجويس ، وهما كاتبان متماثلان في المزاج جداً ولهما نفس الرؤية الهزلية . وعلى المستوى الشخصي تبرز العلاقة بوضوح (فقد شجع جويس سفيفو في تريست على كتابة (اعترافات زينون) بعــد صمت ران عدة سنين ، ووفرت زوجة سفيفو نموذجا صيغت آنا ليفيا بلورابيل في « يقظة آل فينيغان » على شاكلته)، لكن صلاتهما الأدبية تبقى نسبيا غير مستكشفة . وعلى المستوى التقني ، يبدوان مختلفين جدا : فمن الواضح أن أحدهما مبدع ومجرّب من الطراز الاول ، وليس الآخر كذلك ، كما هو جلي . وأحسب أن الصلة تكمن في تشابه الهدف ضمن التقنية السردية لديهما : الاحتفال الهزلي بالمزايا البشرية للتحرر من النماذج الزمنية المستعبدة (بكسر الباء) للخبرة . وهناك دليل على رسالة كتبها جويس الى سفيفو عام ١٩٢٤ : فعند تقريظه لـ « اعترافات زينون » يعلن « ليست النكتة الماحة بغائبة عنها » ، ويعرب عن اهتمامه بمعالجة الرواية للزمن(٣) .

وما أنا بصدد مقارنته ، ورؤيته عنوانا بارزا للمناخ الحداثي الاساسي هو الظرف و (النكتة اللماحة) في معالجة الزمن على يد هذين الكاتبين .

- ٢ -

تنتمي الاعترافات التي كتبها زينون الى مكان خاص ـ تريست ـ وهذا مركد مائي حيث تسقط اضطرابات اجتماعية وسياسية عميقة على بورجوازية مستقرة وغير مرتابة ـ وقد أعطيت لنا بلهجة خاصة ، جد مميزة ، بارزة الحداثة ، وسخرية متوضعة بشكل معقد ، وغامضة بشكل يدعو للشك ، تنوس بين العطف والسوداوية . وهو يكتبها كجزء من علاج تحليلي نفسي : فلديه انشغال بالعثور على الصحة يدوم طيلة الحياة . بالنسبة لزينون تعني « الصحة » قبل كل شيء النموذج ، النظام ، التماسك ، وتتمثل بالنسبة اليه بموهبة التوقيع الصحيح للايقاعات الموسيقية ، مما يفتقده هو :

حتى الكائن الاكثر افتقارا للنمو يمكنه،إذا عرف الفرق بين مجموعات النغمات من ثلاث ، وأربع ، وست ، أن ينتقل إيقاعيا وبدقة من واحدة الى الاخرى مثلما بالضبط يمكن لعينيه أن تنتقلا من لون الى آخر . لكن في حالتي ، وبعد أن كنت أعزف احدى تلك العلامات الايقاعية، لا يبارحني أنه ... اذا ما كنت لأعزف النغمات بشكل صحيح فإنني مضطر الى أن أؤدي وأعزف عند قياس الوقت بقدمي" ورأسي . لكن وداعاً لليسر ، والسكينة ، والموسيقى . إن الموسيقى المتأتية عن جسم جيد الاتزان تتشابه مع الايقاع التي تخلق وتستثمر ، إنها الايقاع ذاته . وحين يتسنى لي أن أعزف موسيقى بهذا الشكل فسأشفى .

ان للاستعارة الموسيقية ، وتماثلها مع نظام من الضرورة يتجاوز عدم التناسق المحيط والكامن في الاحتمالية العارضة ، تاريخا مألوفا في الأدب الحديث ، من بروست الى سارتر . وعلى نحو مماثل ، ففي « اعترافات زينون » يعزف أحد المنافسين مقام دماينور تشاكون كيما يجعل الموسيقى تبدو لزينون الحسود « معصومة كالقدر » . وهكذا يلتفت زينون الى التحليل النفسي ليجعل حياته مثل تشاكون . فهو يوفر مبحثاً للسببية ، نموذجا منطقيا من النمو الشخصي من الولادة ، وحتى قبلها ، وعلم نفس

مَرَضياً للحياة اليومية الذي يرفض مباشرة الفكرة بأن أي مظهر للسلوك هو عارض أو ظاهراتي صرف . لكن الشفاء يذهب مذهبا خاطئا . فالمحلل النفسي يدع زينون ، بعد أن افترض أن السلوك بكامله دال وذو أهمية ، يكتب أي شيء عن نفسه ، وبأي ترتيب . ويخرج زينون وثيقة ـ الكتاب ذاته ـ هي أشبه بمجلة منها بسيرة ذاتية للتحليل النفسي بقلم صاحبها ، ونصا يحتوي بحد ذاته على اكتشافات وتفسيرات للخبرة التي يمكنها أن تتوجد بمعزل عن التحليل النفسي ، والتي تصبح جزءاً من مرمى الملاحظة. ونتيجة لذلك يحل" انقشاع الوهم ، ويصبح شكل المجلة أو الجريدة ، كما في الادب الخيالي الحديث من (المزيفون) الى (الغثيان) التعبير عن الاحتمالية العارضة غير المروضة .

وعليه ، ففي احد المستويات يمكن للكتاب ان يقرأ كهجاء ينال من علم النفس الآلي الطابع ، لكنه أكثر من هذا بكثير . إن حداثة الرواية وتميزها النادر يكمنان في تراكب عدد من النماذج فوق بعضها بعضا ، كل واحد منها ـ وبالتالي ولا واحد منها ـ يكتسب شرعيته . نحن مدعوون لرؤية الكتاب من وجهة نظر تحليل نفسية ، عن طريق مقدمة ذكية كتبها الدكتور ، تطلب الينا أن نرى في رفض زينون للعلاج حالة تقليدية للمقاومة (« أيٌ من له إلمام بالتحليل النفسي سيعلم إلام يعزو عدائية مريضي ») . لكن يطلب الينا أيضا أن نراه من وجهة نظر زينون ، بما له من افتراض بأن اللخبطة والمصادفة تشكلان الشخصية . ويمكننا أن ننظر اليه من زاوية النظر التقليدية للعناية الالهية ، كنموذج تزدهر فيه فعلا علاقات زينون وتتقدم . والحق أن كل نموذج يقاس نسبيا بالآخر ، وأجمل المفارقات الساخرة طر"ا تكمن في أن زينون يشفى في سياق كتابته لاعترافه العلاجي ـ ليس عن طريق التحليل النفسي بل من خلال الحافز التحرري لما يدعوه هو « مغامرة نفسية » . وإذا ما نظرنا الى مقاربة زينون الاعتيادية للتحسن الذاتي ، ولا سيما في تجليها الاكثر جذلا ، ومحاولته الطويلة الامد للاقلاع عن التدخين ، فإننا يمكننا أن نرى بحيوية خاصة المبدأ الذي يقوم عليه تعدد النماذج في الكتاب : أيٌ

نموذج هو ملائم إذا ما اجتهدت بما فيه الكفاية لتطبيقه . يفرض زينون النماذج على الزمن كيما يقلع عن التدخين ، واضعاً نصب عينيه على الدوام تاريخاً هاماً يدخن فيه آخر سيجارة له ، لكنه ، كحال الرؤيويين الذين يتنبؤون بالالفية السعيدة في (الاحساس بالنهاية) لا يني يعدل جداول مواعيده . وهو يحتفظ بدفتر مذكرات ليقيد فيه قراراته ، ويغطي ملء غرفة من الجدران بالتواريخ « الضرورية » (٩/٩/٩٩ ، ١/١/١٠ ، ٣/٦/١٢ وهلم جرا) الى أن يحمله صاحب المنزل على اعادة تغطيتها . ومع ذلك تستمر ديمومة السيجارة دون أن تتأثر بعلم الأرقام، وتقود « الريبة الكتابية » زينون الى التجريب بتواريخ عشوائية :

> تسترعي بعض التواريخ التي قيدتها في كتبي أو على ظاهر صوري المفضلة انتباه المرء بلا ارتباطها بالذات . مثلا اليوم الثالث من الشهر الثاني من سنة ١٩٠٥ الساعة السادسة . وهذا له ايقاعه الخاص ، اذا ما تدبرته ، ذلك لأن كل رقم يناقض بدوره سابقه . وقد اعتقدت أن كثيرا من الحوادث أيضا ، في الواقع جميعها بدءا من موت بيوس السابع حتى ولادة ابني ، جديرة بالاحتفال عن طريق القرار الحديدي الاعتيادي .

والحق أن زينون يكتشف أن التواريخ بكافة يمكن جعلها على نفس القدر من الأهمية ، وأن أي نموذج يمكن أن يكون ملائما عن طريق هذه الطريقة من الحساب أو تلك . ان النظام ، كما يلاحظ ب. ن. فوربانك(٤) هو ـ كما نبدأ بالملاحظة نحن ـ مصمم لمفاقمة المتعة المتأتية من كل سيجارة عن طريق جعلها الأخيرة . وعندما يحاول زينون لاحقا أن يقلع عن شيء آخر ـ علاقة ـ خارج زوجية ـ وفاقا لنظام يعتمد آخر قبلة ، نبدأ برؤية ان ذلك التفكير الرؤيوي هو ـ بكل جلاء ـ مخلوق الهو Id الاستبدادي . يحاول زينون أن يصلّب ارادته هذه المرة عن طريق تنفيذ دور في قراءة التوراة (حيث يبرز بشكل لا مردّ له كتاب

الوحي) لكن هذا انما يجعل ايقاعات التجديد أكثر جاذبية . والعلاقة تنتهي بالمصادفة فقط .

لكن رغم أن محاولات زينون في الارادة لا تبدل مباشرة نموذج الأحداث فانها تعقدها بالفعل . وتتسم حياة زينون بايقاعات زمنية معدلة النبر ومنحنيات في المسار على درجة كبيرة من عدم الانتظام . فمسار زواجه يضرب كمثال . إذ يبدأ بعزم واع على الزواج واختيار الحمو (كثير من « الحوادث » في الروايات الحداثية تمت مناقشتها بهذا الشكل، مثل « السنة العظيمة » في (الرجل بلا صفات) . ويلمح سفيفو الى تفسير سيكوالوجي لهذا ، في بحث زينون عن أب بديل . لكن لزينون نموذجه الخاص به والأكثر أصالة ـ جميع بنات الحمو تبتدىء اسماؤهن بالحرف « A » ، واتحاد « A » مع « Z » يدل على اتفاق ألفا وأوميغا ، والسمو الأفلاطوني ، والاحتمالية العارضة وقد أخضعت . وهو لا يصاب بالذعر عندما يثبت أن الفتاة التي ينتقيها غير مبالية . واذ يفتش دائما عن صور (نسخ) سلبية لحبكاته فانه يقرر أن « التنافرات تنحل بذاتها الى تجانسات » . لكن ، بالطبع ، تتدخل الاحتمالية العارضة الى الحوادث . فلزينون منافس ، غيد وسبير ، يعزف التشاكون ويتحدث التوسكانية النقية (وهي لغة « ضرورية » بالمقارنة مع لغة زينون التريستانية « الاحتمالية » غير الأصلية) ، ولا يتوافر لدى زينون كبير فرصة لدعم آماله مع آدا . وعلى غير توقع ، يرى زينون ، في الظلمة المواتية التي وفرتها جلسة تحضير الأرواح ، فرصته ، لكنه يقبض على الابنة الخطأ ويعلن حبه ليس الى آدا بل الى أوغستا . الآن تعمل الاحتمالية العارضة ، وفاء لطبيعتها ، لصالحه . فالبنت الصغرى ، آنا ، تصرخ ، ويهب الجميع ، باستثناء زينون وآدا ، لمساعدتها . اللحظة مواتية ، لكن ، ولسوء الحظ ، يتسيد الموقف احساس زينون الايقاعي الخاطىء :

« بالتأكيد يجب أن تكون قد فهمت » قلت أنا . « لايمكن أن تكون اعتقدت أنني أردت مطارحة أوغستا الغرام » .

وددت أن أتحدث بقوة وتوكيد ، لكن في همكتي واضطرابي وضعت توكيدي على المكان الخاطيء ، وانتهيت بالتلفظ باسم أوغستا المسكينة بلهجة وايماءة احتقار .

والنتيجة أن عرض الزواج ، مثل عرض لوباهين ، ينتهي الى الاخفاق، لكن التصميم (التخطيطة) يمكن رغماً عن ذلك استكماله ، ويتقدم زينون ، بعد أن ألهب الحرف « A » حماسته ، بعرض فوري الى البنات الأخريات ويفوز بالنهاية بأوغستا التي أحبها أقل من الأخريات .

لكن الخواتيم في هذه الرواية تتقدم بطريقة غريبة من البدايات ونقاط الوسط . اذ يبين أن أوغستا ليست قبيحة المنظر ، بل جميلة ومرغوبة ، والزواج هانيء بصورة دائمة ، وتحتاز أوغستا على تلك الصحة المراوغة التي ما انفك زينون ينشدها ، والتي لا تتألف من فرض نماذج من الارادة على الزمن ، بل من قبول بهيج بالحاضر ، وبالنسبة اليها « واقع ملموس نلوذ به جميعنا ونقترب فيه من بعضنا بعضا » . حتى أن زينون يفقد لبرهة كلفته الوسواسية بتعاقب التواريخ الزمنية، ويصادق أحد الأدلاء في شهر العسل والذي يصر على أن الرومان استخدموا الكهرباء . وبالمقابل ، فان منافسه غيدو ، الذي يتزوج من آدا ، يغوص في مستنقع من الدين والاخفاق . وتدريجيا ، وكرد فعل على التغيرات المتكررة ، يفقد زينون اهتمامه بالأشكال الضرورية ويشرع يرى الحياة كنوسان للايقاعات ، والشدة والعطالة ، حيث الصحة هي نقطة التوازن غير الموجودة تقريبا واللحظية فقط على المؤكد . وغيدو ، الآن ، هو من يبحث عن صور السمو (التعالي) . وأثناء مشوار ليلي مع زينون يتم تذكيره بالقبلة الأبدية التي لا تخضع للزمن والتي رآها الشاعر زامبوني في القمر . يعمد زينون الى تأنيبه بلطف : « بالطبع ، لا يمكن للمرء أن يقوم دوما بالتقبيل هاهنا تحت . أضف الى أنهم لا يملكون هناك فوق الا صورة القبلة . التقبيل هو ، قبل كل شيء ، حركة » . يجيب غيدو بتعميم مرعب ــ « الحياة قاسية وغير عادلة » ــ وعلى اثر ذلك يمضي زينون بطريقة عشوائية صادقة ، الى استبصار مركزي :

ينقاد المرء مرارا الى قول الأشياء بسبب من تداع اتفاقي في صوت الكلمات ، وما ان يتكلم المرء حتى يشرع في التساؤل عما اذا كان ما قاله المرء يساوي النفس المنصرف فيه ، ويكتشف أحيانا أن المرء قد طرق فكرة جديدة . قلت « الحياة ليست صالحة ولا طالحة ، انها أصيلة » .

يكتسي اكتشاف زينون أهمية بالغة في الكتابة الحداثية ، اذ يمثل تقويما ايجابيا لاحساس اللايقينية والنسبية ، الشغل الشاغل للحركة الحداثية . يرى لوكاتش ، وهو ناقد معاد للحركة الحداثية ، انما اكثر تنويرا من كثيرين من المعجبين بها ، أن غياب المنظور هو ملمح جوهري للمحدث .(٥) وهو يجادل بأن المنظور يصدر من موقف النهاية للأمور . فهو في العبارة التي تلازم (يوليسيز) ، « ترتيب استعادي للماضي » . هذا ، وان رواية تميل للنسبية كرواية سفيفو ، المنشغلة بعدم قابلية التنبؤ ، والمفاجأة ، والكشف ، لا تملك منظور ـ نهاية . فهي تتوفر على المنظور من الوسط الذي يصبغ جل الكتابة الحداثية ـ كالايقاعات الاستكشافية ، مثلا ، نثر لورانس : « يبدو لي كما لو أن رجلا ، في حالته الطبيعية ، أشبه بفرع غصن رئيس من الحياة يرتعش ، حيث الضربات والنبضات المجهولة وغير المحسومة بمجموعها ، المشتملة على أسرع ما في الخبرة ككل ، لم تتكشف بعد ، ولم يتم افرادها بعد »(٦) وكذلك فهو (المنظور) يسعف في شرح البنية الحادثية لكثير من الروايات الحديثة ـ « نساء عاشقات » ، على سبيل المثال ، أو « المزيفون » ، حيث ـ كما يوضح جيد ـ : (« يجدر بكل فصل جديد أن يطرح مشاكل جديدة ، ويمثل بداية جديدة ، وحافزا جديدا واندفاعا جديدا الى الأمام ») .

والحق أن « اعترافات زينون » هي رواية مفرطة في الحصافة والدقة بحيث لا تقوى بشكل كامل على اقرار اكتشاف زينون . فمفاجآتها تترى : فلسفة زينون عن الحركة المكتسبة بكد وجهد تصبح بحد ذاتها وسواسا . وعليه ، ففي موقع تال من الرواية يقذف زينون بمفاجأة مذهلة

كالقنبلة في داخل ردود افعالنا التي تستجمع خيوط النهاية : يعلن زينون أن الاعترافات مشوهة على نحو جذري بالايطالية « الصحيحة » التي كتبت بها : « بالطبع ستتخذ (حياتي) مظهرا مختلفا تماما فيما لو حكيتها بلهجتنا الخاصة » . ويأتي التذكار الذي مؤداه أن الأعمال الأدبية الخيالية بكافة تكذب بشكل لا مرد له ، مرة ثانية ، عندما يتحول زينون فجأة بفعل الحرب الى رجل أعمال ناجح . وكما يقول ، ان هذه النهاية غير المتوقعة تسبغ نموذجا مختلفا تماما على سيرته الذاتية بقلمه ، ولا بد أن يقوم بكتابتها ثانية . وبالطبع هي تفعل ذلك ، ويمكن للنموذج أن يواصل التغير حتى لا يبقى الا منظور واحد فقط — وبالتالي لا يبقى شيء — يمكن للحياة أن ترى من خلاله . ان التأمل في كيفية مقاومة الخبرة للتسلسل الزمني المتماسك لا يكشف — كما قال جويس — « عن انتفاء الظرف والنكتة اللماحة » .

- ٣ -

ويقينا لا تفعل ، (يوليسيز) جويس : الرواية التي ساندت كلية الآراء الحديثة بخصوص الشكل المكاني ، واكتسبت ذلك المضمون اللازمني الاسطوري الذي بدا لكثيرين من النقاد أحد أكبر الانجازات الأدبية الحديثة . ويعطينا جل هذه الأوصاف صيغة رصينة جدا للرواية . ويقترن الافتراض المتكرر بأن الرواية تبلغ عن الحقائق العميقة — أو بامكانها ، ما ان تكون صناعة الأوهام قد فكت تماما شيفرة مضمونها — يقترن جنبا لجنب مع الاعتقاد بأن هذه الحقائق تتعلق بالمطابقات بين الشخصيات ، والرموز ، والموضوعات داخل الكتاب وبين نظائرها الاسطورية دون أن تحرز ، بعد تجاوزها المسافة الزمنية ؛ الترتيب المكاني المتماسك . وغالبا ما يتم انتزاع الصور والأوهام من السياق — غالبا ما يكون ساخرا — للالتحاق بزميلاتها في المكان — وهذا فصل للموضوع عن الوسط الاسلوبي الذي ربما بدا عندما استنزل ستيوارت جيلبرت البعد الهزلي للكتاب الى موقع ثانوي : « كلما عظم

شأن الموضوع عظم شأن السخرية »(٧) ان جدية (يوليسيز) ستبرز ، برأيي ، أيما بروز اذا كانت تلك الصيغة بكل بساطة لتعكس . وهنا تضفي المقارنة مع سفيفو القوة والنشاط . ف « يوليسيز » تشارك كتاب سفيفو موقف الارتياب الراديكالي بالمطلقات نافة . وانا أرى أن صيغتها عن النسبية الحداثية هي (كما أعتقد ايلمان وآخرون) « سلبية عاقلة » انسانية ، وتجريبها الشكلي هو واسطة لايصال حالة الأشياء حيث يوفر مثل هذا الموقف المعني . وكما سفيفو ، فإن جويس شديد الادراك للمغزى الكامن، اذ بإغراقه المناسبة بقدر هائل من الخبرة وعدد كبير جدا من مناحي التفسير فانه يودنا أن نشعر بالتعسف الهزلي للنماذج التي نقوى نحن على اشادتها .

وعليه ، فانني افترض أن تقنية الكتاب الأساسية هي ترابطية (تقوم على التداعي) ، وأن بناء البنية والنموذج قد تم بطريقة هي في الأساس عين الطريقة التي يعمل بموجبها تفكيرا كل من بلوم وستيفن . ومثلما تتجمع المادة في الاحتمالية العارضة وفي الوعي ، فكذلك يكون تجمعها في السرد ، بفعل التداعي الكلامي في المقام الأول ، وهو الغذاء الاساسي للاصوات السردية جميعها في (يوليسيز) . توفر الرواية ، كواحد من أهم المنظورات بخصوص حوادث اليوم ، شعورا أوقيانوسيا واسعا تقزم فيه وساعة الزمان والمكان أي فرد بشري مهما يكن . هذا المنظور يشتمل بجلاء على امكانية المفارقات الساخرة اللامحدودة بخصوص التوافه التي تهم الشخصيات ، وعليه فمن المشروع أن نرى في (يوليسيز) – كما يفعل هف كينر – تتويجا للامبالاة الفلوبيرتية . لكن دعنا نناقش الاهتمامات الخاصة للشخصيات متناولين إياها على أساس قيمتها الظاهرية ، فكما هي الحال مع زينون فإنها تجرب صياغة ذهنية لخبرتها بالزمن . فهي تكلف بتقدمها في السن ، أو بالنمو ، وهي تسعى وترغب في تحسين أحوالها ، أو تغيير المسار ، لاستعادة أو اعادة أو تأبيد جانب من ماض شعرت هذه الشخصيات أنه أكثر وعداً ، أو أكثر فاعلية ونشاطاً . فلدى بلوم طائفة متنوعة من المشاريع « العملية » ليدرأ الشيخوخة ،

وتشمل هذه حلقات من التمارين ، والاستمناء باليد ، وقراءة المرء لنعيه، أو استباق الشمس عن طريق السفر الدائم من الشرق الى الغـرب . وبالنسبة لمولي يتمثل دواء كل الأدواء في الجنس ، وبخاصة المأمول الذي ينتظر شاعرا شابا (تتمثل النكتة في انها تعتقد أن ستيفن سيكون « شابا نظيفاً » في الحين الذي نعلم نحن انه لم يغتسل منذ (دهر) .

وبالمقابل فإن بلوم ومولى كليهما يشعران بالحنين الى ماضيهما . فتفكيرهما عن الزمن ينظمه بصورة رئيسة بالاستناد الى السقوط . ففي الماضي هناك فردوس ضائع ، الحاضر ساقط ، وفي المستقبل يأملان ان يستعيدا الجنة . وبالنسبة لمولى الفردوس الضائع هو جبل طارق ، ولاسيما القبلة التي تبادلتها مع مولفي : « بعد ذلك لايتعدى الأمـر المألوف التالي : افعل الشيء ولا تفكر به ثانية » . يستغرق بلوم في التفكير بصدد شتى أحوال « السعادة المنصرمة » ــ ايام المدرسة السعيدة عرض زواجه من مولي على Howth Promentory ، رائحة الليلك في بيت مات ديلون ، الايام الخوالي في لومبارد ستريت ويست . . وبالنسبةلبلوم تشكل حادثتان ، على الأقل ، واحدة هزلية ، وواحدة لاذعة ، منزلـة السقوط ــ الاستمناء باليد قبل اثنتين وعشرين سنة عند القيام برحلة قصيرة في الريف وهو طالب في المدرسة الثانوية (وقت ولادة ستيفن) وتعليق العلاقات الجنسية كاملة مع مولي ، عقب موت رودي . وكذلك تحمل الحديقة الخلفية في شارع ايكليز سمات الأسطورة نفسها نحلـة whit Monday التي لسعت بلـوم هي افعـى ذلك الفردوس ، الذي سيستعاد بروث البقر .

ويحكم نموذج السقوط ــ العودة من والى الفردوس كثيرا من قراءات الرواية . فهو يجعل القارىء ينشد مفاتيح لغز العودة الى السعادة . ونحن نتفحص لقاء بلوم مع ستيفن ، والعودة الى شارع إيكليز ، وطلب بلوم غير العادي للفطور في السرير ، توصلا الى علامات تحسن هام في هذا العالم ، عودة يوليسيز الهومرية (نسبة الى هوميروس) الى سرير بينيلوب . ومـا إذا كان هذا يمكننا مـن قراءة الرواية بدلالة السمو

الاسطوري والرمزي فهذه مسألة اخرى . بالنسبة لميرسيا ايلياد ، ورهط كامل من النقاد ، يشكل هذا موضوع الكتاب . فهو « مشبع بالحنين الى اسطورة التكرار الأزلي ، وفي التحليل الأخير ، الى الغاء الزمن »(٨) . فالحوادث دورانية (حلقية) ، والمشابهات اسطورية : ترحال بلوم في شتى الاماكن مثل المسيح ، وأوديسيوس ، وبارنل ، وموسى ، وريب فان وينكل . والحق اننا اذا نظرنا الى الطريقة التي تم تقديم هذه الشخصيات بموجبها فاننا سنذهل لانتفاء الدقة الهجائي الطابع الذي يسم هذه المشابهات المفترضة . وعليه ، فان بلوم يتفكر عند الغسق في الروابط بين الآن وسبع عشرة سنة خلت : « حزيران كان ايضا ما نشدته . السنة تعود . التاريخ يكرر نفسه . في اللحظة الحاضرة يعني خطب الود الاستمناء باليد عند مراى غيرتي ماكدويل ، بالمقارنة مع السعادة ما قبل الانحدار المتأتية عن خطب ود مولي في بيت مات ديلون . والرابط بينهما هو ان كلتيهما تحدثان في حزيران . وفي موقع قريب تال ، ينظر الى اللقاء الأول في الحديقة في بيت مات ديلون كتكرار للقاءات الغامضة الأولى :

« عجيب هي طفلة وحيدة ، انا طفل وحيد . وهكذا تعود الأشياء »، وهذا تفسير تمحضه مولي نفسها موافقتها : ليلة التقينا لأول مرة عندما كنت أسكن في تيراس ريهوبوت وقفنا نحملق ، كل في الآخر ، لمدة عشر دقائق كما لو اننا التقينا في مكان ما لانني ، كما اعتقد ، كنت يهودية تعتني بوالدتها » . احسب ان القصد وراء ذلك هو أن نسخر من هشاشة مثل نظريات التكرر هذه ـ كما هو حالنا مرة ثانية عند الموازاة بين بلوم وبارنل، المعقودة بشكل مرهق في حادثة « ايومايوس » ، على أساس الروابط المفترضة بين سوء التصرف الجنسي لكل من بلوم وبارنل ، وبين مولي وكيتي أوشيا ، بين القوى العدائية التي تواجه بارنل عند عودته الى ايرلندة واحساس بلوم بالغربة عند عودته الى آيريش تاون ستريت . والحق أن البحث عن (« العودات الأزلية ») الأسطورية يتم تقفيه بشكل جد مختلط هنا حتى أن التعليق المناسب هو الذي قيل عن التشابه بين

عودة بلوم الى البيت مع ستيفن وعودته الأولى الى البيت مـع كلب : « ليس أن الأحوال كانت اما متشابهة او العكس » .

ومن المؤكـد أن المشابهات هي **احتمالات** تمتح مـن استخدامات الاقتران ، وهو الطريقة الغالبة في الرواية ، والتي تواصلت من خلال التوريات ، والجناسات الناقصة ، والتجانسات اللفظية ، والعبارات المقفاة ، اضافة الى الحوادث . والشيء نفسه ينسحب على مشابهات الرحلة الاوديسية ، والتي تصور امكانية من جملة امكانيات ، وتصور كلتا فكرتي التكرار والجدة ـ كما عندما تتغلب المادية البطولية لبلوم في « نوسيكا » على جاذبية العودة ، الى ماضي ما قبل السقطة ، في الحادثة : « نعود ليس على المنوال نفسه . مثل اولاد ، زيارتك الثانية الى البيت . الجديد هو ما أريد » . والشيء ذاته ينسحب على شبه النماذج الرؤيوية التي تزخر بها « يوليسيز » كما تزخر بها « اعترافات زينون » . وتكثر التنبؤات والارهاصات : فاعلان الكسندر ج. دوي عن مقدم ايليا يجد صداه في أصوات أخرى تتنبأ بعودة حكـم البيت بالنسبة لايرلندة ، والكارثة لانكلترا ، وأقداس (ج. قدس أو اورشليم) جديدة من أنواع شتى ، ولقاءات وعلاقات قادمة هامة. وتغذيها مصادر مختلطة : التسرب اليهودي المفترض الى الاقتصاد الانكليزي ، حرب البوير ، وقصف الرعد، والكسوف المتوقع في ايلول . « زمن الله هو ٢٥ر١٢ » ، كما يقول دوي في حادثـة Circe في « ثيران الشمس » يحدس لينش بفردوس من الارقام ، بالنسبة لـ « كلا الولادة والموت ، اضافة الى جملة الظواهر الاخرى للتطور ، وحركات المد والجـزر ، واطوار القمر ، ودرجات حرارة الدم ، والامراض بعامة ... هي تخضع لقانون ترقيم لم يتأكد بعد » . لكن بلوم قد يعطي التعليق الجوهري : « واحد زائد اثنان زائد ستة يساوي سبعة . افعل أي شيء ترغب به في التلاعب بالارقام . جد دائمـاً مساواة هـذا لذاك ، التناظر تحت جدار مقبرة (هناك جناس

استهلالي بين الكلمتين Symmetry = التناظر و Cemetry مقبـرة في اللغة الانكليزية ـ المترجم) . وعلى المؤكد يتصل الهدف من مثل هذا التلاعب مع الوهم الباطل الذي يلاحق كلا من بلوم وستيفن طوال اليوم: فكرة وجود علاقة صوفية بين الكلمات والاشياء التي تدل عليها . فاللغة، بالنسبة لستيفن يلوثها السقوط : تجلّ بابل في وصفه لجامعة الزؤان والتي هي حواء بعد الطرد : فهي تترنح ، وتجر قدميها ، وتسحب ، وتجرجر حملها » . يلاحظ بلوم لاحقا حشو اللغات :

« ... هناك من اللغات للبدء به ما زاد بكثير عن الحاجة التي دعت اليه ... » ويشكل هذا قضية خطيرة بالنسبة لروح ستيفن الرمزية ، اذ مع انقطاع الصلة بين الكلمة والشيء ، تصبح اللغة مادة خاضعة للزمن والتاريخ . بيد ان تلك الحالة هي أيضا جـزء من المضمون الهزلي . فالكاتب أشبه بقدر فائق الطغيان يلاحق شخوصه بأفكار رئيسة لا تعرف الرحمة وموجودة في جميع الامكنة . « لا تتناول شرحات اللحم البقري . اذا فعلت ستلاحقك عينا البقرة طوال الابد » ، يتفكر بلوم وهو في مزاج نباتي . وعندما نقع على تلك البقـرة في حادثة «Circe» ، فهي بوب المترنح (وراء دوران المخمور) يعلن انها قد شهدت استمناء بلوم القاتل وهو في المدرسة الثانوية . وعلى هذا الاساس يمكن للتاريخ حقا أن يكون كابوسا نجهد نحن للاستيقاظ اثناء حلوله .

وفي هذا السياق تعمل « السلبية العاقلة » في (يوليسيز) . فهي الموقف الملائم حيث يتم تقفي الكثير من النماذج والتمسك بها بعناد . ولعل توماس مان ، الروائي ذو المزاج المشابه ، يتوفر على المفتاح :

« جميل هو اقرار الراي . لكن المبـدأ المثمر حقا . والخصيب ، وبالتالي الفني هو ما نـدعوه التحفظ ... ففي المجال الفكري نحبه كمفارقة ساخرة ... يهديها ، كما هي الحال ، الظن بأن كل قرار في المسائل الكبرى ، مسائل البشرية ، قد يثبت انه جاء قبل أوانه ، وأن

الهدف الحقيقي الذي يجدر بلوغه ليس هو القرار ، بل التناغم ، الانسجام . وفي مسألة الاضداد الازلية يمكن أن يثوى التناغم في اللانهائية، ومع ذلك فذلك التحفظ الداعب المدعو بالسخرية يحمل بداخله ، كما تحمل الملاحظة المتصلة ، القرار .

وكما « اعترافات زينون » قد لا تحتاز « يوليسيز » على لغة ماورائية ـ كالاسطورة ـ لتقدمها لنا . فهي ترفض المطلقات المتعالية (الترانسندنتالية) . وهي حداثية بالكامل في الاحساس الساخر ، والنسبي بالطرائق التي نصوغ بها خبرتنا في شكل نماذج زمنية ، ونعطيها شكلا مطواعا يمكن تدبره . كما ان رؤيتها هزلية في أساسها ، وهدفها طرد البنى المستعبدة (بكسر الباء) التي تفرضها اللغة على الخبرة .

الحواشي :

١ ـ بصدد هذا الموضوع العام انظر أ. أ. مينديلاو ، الزمن والرواية(نيويورك ١٩٦٥).

٢ ـ جوزيف فرانك ، « الشكل المكاني في الادب الحديث » ، طبع ثانية في « الحركة الدائرية الآخذة بالاتساع » (نيوبرانزويك ، نيوجيرسي ، ١٩٦٣) .

٣ ـ أنظر « رسائل جيمس جويس » ، تحرير ريتشارد ايلمان (لندن ١٩٦٦) مجلد ٣ ص ٨٧ .

٤ ـ ب. ن. فوربانك ، « ايتالو سفيفو : الانسان والكاتب » (لندن ١٩٦٦) .

٥ ـ جورج لوكاش ، « معنى الواقعية المعاصرة » (لندن ١٩٦٢) .

٦ ـ د. هـ. لورانس ، « دراسة عن توماس هاردي » ، في (فونيكس) (لندن ١٩٣٦) ص ٤٢٤ .

٧ ـ ستيوارت جيلبيرت ، « يوليسيز جيمس جويس » : « دراسة » (نيويورك ١٩٣٠) .

٨ ـ ميرسيا ايلياد ، « اسطورة العودة الابدية » (نيويورك ١٩٥٤) ، ص ١٥٣ .

الرواية ذات الوجهين

كونراد ، موزيل ، كافكا ، مان

بقلم : فرانز كونا

« مهما يقل فان الصوت الرتيب ذاته يجيب ، ويترجرج على مساحات الجدران الى ان يمتصه السطح . « بوم » هو الصوت الذي يسع الابجدية البشرية التعبير عنه ، أو « بو ـ اوم » ، او « أو ـ بوم » ـ ملل صرف » .

إي. ام. فورستر، الطريق الى الهند (١٩٢٤)

ـ ١ ـ

ذهب القول في معرض التعليق على « ولادة المأساة » (١٨٧١) بان نيتشه لم يسعه مناقشة المأساة إلا بدلالة إما منشئها (اي من زاوية الاله دايونيسوس) أو نتائجها (أي من زاوية المشاهد) . وما إن يتحول الى اعمال ايسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوريبيدس ، وما إن يغدو ناقداً أدبياً حتى تخذله التعابير وتختفي كلمات من مثل « مأساوي » أو « درامي » . فالمأساة هي اسطورة ملحمية أو اثر ملحمي ، والحاجة تدعو حقا للحكم على نظريته في الكتاب من حيث هي فلسفة عن الانسان

ووضعه وعن طبيعة الاسطورة والطقس . وعليه ، فإن كتاب نيتشه ، من حيث هو نظرية جمالية منهجية ، لا يحتاز إلا على تأثير محدود ، لكن من حيث هو فلسفة عن الحياة ، وفكرة شاملة عن الاسطورة والطقس ، و « معتقد راديكالي مضاد . . . يعارض الانتقاص المسيحي من الحياة »(١) فإن تاثيره كان عميقاً . فقد انداحت أفكاره عبر ذهنية منعطف القرن ، وتبدو استبصاراته أساسية بالنسبة لأفكار الشعراء والروائيين المحدثين . كما بدا أن المخطط الجدلي الذي أتى به نيتشه قد أصبح تصميماً أولياً ، نموذجاً جمالياً بدئياً لأي من روايات القرن العشرين الكبرى تقريبا . عندما يكتب هنري جيمس في مقدمته لـ « ما عرفته ميزي » (١٨٩٧) .

ليس من الموضوعات ما هو بشري قدر تلك التي تعكس لنا من بين بلبلة الحياة العلاقة الوثيقة بين الهناء والشقاء ، بين الاشياء التي تعين والاشياء التي تؤذي ، أبد الدهر يتدلى امامنا ذلك المعدن البراق الصلب ، من خليطة جد غريبة ، أحد وجهيها يمثل حق هذا وهدوء باله والوجه الآخر الم ذاك وباطله .

فانه يعبّر لنا عن معنى نيتشوي نموذجي لقاعدة الحياة المتساوية ــ جوهر ما دعاه نيتشه « الوجــه المزدوج ــ دايونيسي آناً وابولوني آناً آخر ــ لبروميثيوس آيسخيلوس » ، وهو ما عبر عنه بالصيغة التالية : « أي شيء موجود هو عادل وغير عادل،وهو مبرر بقدر مساو في كليهما » . ويضيف نيتشه « أي عالم هو هذا العالم ! » . ويبدو سليماً القول بأن العالم المتناقض قد كان العالم الثاوي في اعماق جل الفن الحديث .

وما لدى هنري جيمس ليقوله عن شخصية ميزي هو اكثر من هذا . فهو يلاحظ قائلا :

« أنسى نفسي حقاً ، ... عند ملاحظة ما تفعله [ميزي] بـ « نضارتها » ذلك لأن المظاهر بحد ذاتها هي فظة وخاوية بما يكفي . وهي تغدو ، عندما يتطرق اليها المرء . مادة الشعر والمأساة والفن » .

ومن اللافت أنه عند مناقشة فن هذا العالم المزدوج يستخدم جيمس التراتبية النيتشوية . فأولاً يأتي الشعر ، ثم المأساة ، والتي لكونها أسمى أشكال الفن ، هي الفن ذاته . لكن اللافت اكثر من هذا هو أن السعي وراء « الشعر والمأساة والفن » هذا يلقي مزيد التعبير شيئاً فشيئاً ليس في السياق الدرامي للمأساة بل في السياق الملحمي للرواية، بينما يسلم القرن التاسع عشر مقاليد الأمور للقرن العشرين . والحق أن الرواية الحديثة هي التي تطرقت بكل رغبة واستفاضة ، على اعظم مستويات الكشف والغبطة الجمالية ، الى ذلك النوع من الظواهر الشعرية والمأساوية التي جسدت بكل رغبة صيغة نيتشه عن الانسان الحديث « ذي الوجهين » المحكوم عليه بالوجود المأساوي . هذا ، وقد نحت محاولة امتصاص مثل هذا المشهد للوجود البشري واستقطاره نحو جعل الرواية الحديثة نفسها ذات وجهين وتناقضية ، ونحو جعل الكثير من الكتاب المحدثين يستخدمون الاساطير التراجيدية، أو التراجيكوميدية كنماذج أو حبكات كامنة في عملهم . ويمكن تصوير هذا على نحو ناجع عن طريق مناقشة أمثلة منتقاة من عمل كونراد ، موزيل ، كافكا ، مان .

— ٢ —

لقد كان تأثير بعض الافكار النيتشوية المعينة ، ولا سيما التي تمس المواقف الراهنة تجاه اللا منطق والفوضى ، كتأثير « الخمرة القوية في عقول ناس كثيرين »(٢) ، كما اثرت تأثيراً عميقاً على الجو السائد منعطف القرن . وإذا جردنا فلسفته الأولى عن الحياة ، كما جاء في « ولادة المأساة » ، من كل شطط ميتافيزيقي فإننا نصل الى رؤية ترى في الحياة قوة فوضوية ، عمياء ، مظلمة ـ تيار مدمر من العاطفة يميل الى اكتساح

كل ما يعترضه ، ومن ضمن ذلك أكوان الانسان العقلانية والبنية الاحفورية للمدنية ذاتها . وفي التزامه نحو «الرؤية المأساوية للحياة» فإن نيتشه كان يتقفى شوبنهاور لكنه وصل الى استنتاجات معاكسة تماماً . فقد شدد شوبنهاور على الحاجة الى نفي الحياة، أو الارادة ، لأن الارادة هي قوة مرعبة وسخيفة ، لكن المنحى العام لفكر نيتشه كان يتجه ، في واقع الأمر ، الى تأكيدها ، ذلك لأن هذه « القوة التناقضية المبتلاة أبداً بالمعاناة والتي ينتصب شخص دايونيسيوس كرمزها الأكبر ، تبرهن عن مقدرتها على ، وحاجتها المتواصلة الى « رؤيا جذلة ووهم بهيج كي تفتدي ذاتها » . والحق ، فهي بحاجة الى « مبدأ ابولو في التشخص » . لكن حالما تجلى دايونيسوس « الأزلي » عيانياً فإن العالم المتجلي ، الذي يشمل الانسان ، يغدو مدركاً للطبيعة الوهمية لوجوده ؛ فهو يرى الوجه المزدوج .

« ذلك لأنه يترجع الآن في كل فرح غامر صوت نغمة خافتة من الرعب ، أو خلاف ذلك حسرة مفعمة بالأمل على خسارة لا تعوض. فكما لو أن ... سمة مفرقة في العاطفية من سمات الطبيعة تندب واقع تجزؤها ، وتفككها الى مفردات متفرقة » .

وهكذا فالمرء يقف في الاحتفالات الاغريقية ، وفي المأساة الاغريقية ، وفي الموسيقى — وهي ، كما الشعر ، « فن دايونيسي » — وجهاً لوجه امام واقع هو قبل الظاهر وبعده في آن . وفي تأملنا لتلك القوى التي تتهدد الفرد بالدمار يتملكنا الاحساس بالنشوة والرهبة سواء بسواء . فقد تولدت رؤية مزدوجة للحياة ، « الرؤية المتأذية من الصدمة عند الانسان الدايونيسي » . والمأساة الاغريقية ، على الأخص ، تظهر لنا هذه الخاصية التناقضية ، والخطرة ، والعصية على التفسير للوجود بأكمله. فيها يمكننا ان نرى ان الضرب المتصل لـ « الازلي » ، الجوهر الدايونيسي الكامن في كل الأشياء ، هو في الآن ذاته « الخلق المدمر » (أي لتشكيل العالم الزمني عالم التشخص والصيرورة ، عملية تدمير الوحدة)

و « المدمر الخلاق » (أي ابتلاع العالم الوهمي للتشخص ، وهي عملية تنطوي على إعادة خلق الوحدة)(٣) .

هذا ، وليس عسيراً أن نتبين أن السبب الذي جعل نموذج نيتشه التناقضي في الخلق ، والشكل وانعدام الشكل ، والتفاؤل المأساوي ، يستهوي الحساسية الانتقالية للناس منعطف القرن . كما لا يفوتنا أن نرى كيف أن نموذجه يمكن أن يصير أساساً لنقد يطال الثقافة والمدنية بهذا الشكل . فالاعتقاد بالساطير(*) وهو اتحاد الاله والماعز ، « المعربد الدايونيسي » أو « الانسان الأول » ، هو اعتقاد بـ « الانسان الحقيقي ». وقد غزت صورة البطل النيتشوي الفكر الثوري لتلك الحقبة ، وأمامه يتقزم الانسان المثقف الى صورة كاريكاتورية مزيفة . ومن نحو آخر ، فالاعتقاد بسقراط ، بـ « الانسان النظري » ، هو اعتقاد بالانتصار التفاؤلي ــ العقلاني ــ النفعي ، بـ « يوتوبيا اسكندرانية » . وهذا يمثل فقداً لـ « الرؤية المأساوية » ونسياناً للحقيقة الكونية ــ بالتحديد ، أن كل ما يدعى الآن « ثقافة ، تربية ، مدنية سيمثل يوماً ما أمام القاضي المعصوم ، دايونيسوس »(٤) . لقد غذى نيتشه الاحساس بالمواجهة بقوى فوضوية . لقد رأى تحت سطح الحياة الحديثة التي يهيمن عليها العلم والمعرفة ، الطاقات الحيوية التي كانت متوحشة ، وبدائية وعديمة الرحمة كلياً . وقد ارتأى أنه حين تحين الساعة سيرفع الانسان نفسه الى أبعاد هائلة وينتصر على مدنيته . وستنطلق القوى الحيوية من عقالها انتقاماً وتنتج بربرية جديدة . وسيظهر على المسرح مرة ثانية الانسان البروميثي الذي سيوصل الرؤيا الأحادية التفكير الى نهايتها المحتومة والمرعبة ، ويمحو جميع الفروقات بين المثالية المطلقة والبربرية المطلقة . وفي هذا كله اقترح الكثير مما يتواءم مع موضوعات وأشكال الفن الحداثي بالذات .

---

* (الساطير) : إله اغريقي من صغار الآلهة له راس وبدن كالانسان ورجلان واذنان كالماعز . (المترجم)

— ٣ —

كان أكثر الكتـاب الانكليز ثباتـاً على التقليـد الشوبنهاوري ــ النيتشـوي ، جوزيف كونراد . إذ منذ سـنة ١٨٩٧ تقريباً وفـر ذلك التقليد الأساس الذي انبنى عليه كل شـغله الرئيس . ولعـل أكثـر المعالجات تميزاً لما أصبح عموماً موضوعاً رئيساً في الأدب الحديث هـو مؤلفه (قلب الظلام) (١٩٠٢) : « العداء المستحكم بين الانانية ، القوة المحركة للعالم ، والغيرية ، أخلاقيته الاساسية »(٥) . ودون مارلو ، الراوي التأملي الشاك ، لكانت الرواية ، على الارجح ، الصورة الاكثـر تفننا ، بالابيض والاسود ، في تاريخ الأدب . فمن نحو هناك كيرتز ، المثالي المطلق (والبربري المطلق) ، زعيم الغابة الأناني الرومانسي ، المنتحل لهذا اللقب ، النتاج الوحشي لأوروبا الذي « بسبب يقظة غرائزه الوحشية والمنسية ، وذكرى العواطف الوحشية المشبعة » طرد الى « حافـة الغابة ، الى الدغل ، صوب توهج النيران ، وقرع الطبول ، وهدير الرقى الغامضة المخيفة » ، الذي مد « روحه غير الشرعية الى ما بعد حـدود المطامح المسموح بها » . وكيرتز ، المتطرف ذو الجاذبية الكاريزمية ، « في الأساس موسيقي كبير » ــ يستذكر واحدنا نظرة نيتشه الـى الموسيقى كفن دايونيسي ــ هو « صوت ينطلق من وراء عتبة الظلمـة الأبدية » ، مخلوق تيتاني (هائل) ذو كبرياء متجهم وقدرة لا تعـرف الرحمة يعيش ويموت في المعرفة الناشطة للشر : « الرعب ! الرعب ! » وعلى الجانب الآخر لدينا أفراد حملـة استكشاف مدينـة الذهـب الأسطورية (الدورادو)، وهم استغلاليون أنذال ومسـتثمرون متهورون ، « قطط المدنية الموتى » . ولدينا أوروبا ، « صندوق قمامة التقدم » ، الثقافة المحكوم عليها بالفناء التي لا تتعدى معرفتها بالحياة وتأكيدهـا المبتذل للسلامة الادعاء المغيظ . هذا ، وإن المجموعات المشغولة للصور الشيطانية والرؤيوية لتؤكد المعمار الدياليكتيكي للكتاب . بيد أن مارلو يمسي الوسيط السلطوي ، ولو أنه الغامض ، بين العالمين . ومع أنـه مفتون بكيرتز ــ فاهتمامه الغامض أصلا بأفريقيا يتحول الى بحث ناشط

عن كيرتز وما يمثله ــ فإنه لا يفقد قدرته على رؤية بطله إلهاماً ونذيراً في آن . وكما يسوق لورنس غريفر القول : « مثلما أن أوروبا بأجمعها قد ساهمت في صنع كيرتز ، كذلك فهي ، بمعنى آخر ، ساهمت في صنع مارلو ، الرجل الذي يفد الى البرية محميا ببعض الدفاعات ضد الظلام . يتم اختبار هذه الدفاعات ــ الشجاعة ، الولاء ، البراغماتية ــ وتظهر انها دعائم صنعية في وجه قوة هي ، على مايبدو واضحا ، أكثر طبيعية . لكن مارلو يقبلها لكونها ضرورته وبالتأكيد يفضلها على عدم وجود دفاعات على الاطلاق »(٦) . هذا ، ويوفر السرد عند كونراد نظرة خاطفة مثيرة للفضول عبر حدود الاخلاقية التقليدية . فهو يستكشف منطقة تقع ماوراء الخير والشر ، ويومىء بصراحة حرة من أي قيد الى المتعة والخطر المتأتيين من العيش **على الجانب الآخر**(٧) .

كذلك يكلف روبرت موزيل بتفحص القوة الخلاقة لكن ـ خلاف ذلك المبهمة الكامنة في أساس كل الوجود ــ فبالنسبة اليه هي « كنز يتلألأ في الظلام » (ميتيرلنك) نوع من جمال مخيف « (ييتس) ــ لكنه، على خلاف كونراد ، يرى المسألة من وجهة نظر سيكولوجية وابيستمولوجية . فروايته « تورلس الصغير » (١٩٠٦) هي دراسة لذلك الاضطراب العقلي المتأتي عن ادراك مايدعوه البطل « وجهي » الاشياء . وبتعبير أدق ، إنها دراسة حدود العقلانية . فالاشياء بكافة ــ الحادثات ، الناس ، الامكنة ــ تتبدى لتورلس على أنها ذات وجهين . فمن نحو تكشف له الجوانب العادية اليومي ، ومن نحو آخر ، تواجهه بجوهر مظلم ، وعصي على التفسير ، ومريع . وفي كل شيء هناك في الآن ذاته نوع من لغز لا يقبل الحل ونوع من قرابة عصية على التفسير يستعصي على تورلس أن يأتي لها بأي دليل . فالأشياء التي تستجر شعوراً بالاتساق والثقة في هذه اللحظة تستثير شعوراً بالخوف والرعب الخالصين في اللحظة التالية . ويتطلب الامر زمناً قبل أن يكتشف تورلس ــ ولايكون ذلك إلا بعد المرور بأكثر التجارب رعباً في السقيفة المظلمة في المدرسة ــ أن هذا الوضع مشتق من طبيعته الخاصة بقدر ماهو مشتق

من العالم الظاهراتي . ومثل هذا الاستبصار الذي ينعم به عليه أخيراً لا علاقة له بطبيعة الواقع بقدر ما له علاقة بسبل العقل البشري .

لم أكن مخطئا بصدد باسيني . لم أكن مخطئا عندما لم أستطع أن أمنع نفسي من استراق السمع الى صوت التنقيط الخفيف في الجدار الشاهق أو تصويب نظري الى الغبار الصامت المدوم في شعاع الضوء الصادر عن أحد المصابيح . لا ، لم أكن مخطئا عندما تحدثت عن أشياء لها حياة خفية ثانية لا تسترعي انتباه أحد . أنا — أنا لست أعني هذا حرفيا — لست أعني أن الأشياء حية ، أو أن باسيني بدا بوجهين — كان الامر كما لو أنني كنت أملك بصرا ثانيا وأنني رأيت كل هذا ليس بعين المنطق . ومثلما أن بوسعي أن أستشعر فكرة تتولد في ذهني ، فانني وبالطريقة نفسها أشعر أن شيئاً ما حي في عندما أنظر الى الأشياء وألف عن التفكير . هناك شيء مظلم في داخلي ، عميق ثاو تحت كل أفكاري ، شيء لا أستطيع معرفة كنهه بالافكار ، نوع من حياة لا يمكن التعبير عنها بكلمات والتي هي حياتي ، الأمر سيان ..

والآن فهو يعرف أنه سيرى ، على الأرجح ، أشياء حتى الأزل « آناً بهذه الطريقة وآناً بتلك ، أحيانا بعيني المنطق ، وأحيانا بتينك العينين الأخريين ... ولن أحاول ثانية قط أن أقارن الواحدة بالأخرى ... » والراوي يشير الى أن تورلس يمسي لاحقاً واحداً من أولئك الجماليين الذين يجدون الطمأنينة في تمحيضهم ولاءهم للقانون والاخلاقيات العمومية المترسخة ، ما دام هذا يعفيهم من الأفكار الغثة بكافة ، ومن أي شيء مشوب من الناحية الروحانية بالريب . لكن تذكر أن هناك غلافا رقيقاً وهشاً يغلف كل كائن بشري ، وأن الأحلام المحمومة تعسعس متوعدة حول الروح ، قد استقر عميقا في وعي تورلس . فليس بوسعه أن يكبت سأمه كلما كان يتوقع منه أن يبدي اهتماماً شخصياً

في أمثلة محددة على سيرورة عمل القانون والأخلاق . فاهتمامه الوحيد منصب على نمو روحه التي لا تقبل القياس : « الشيء الذي ليس موجوداً قط حين تكون تكتب المحاضر ، ونصنع الآلات ، ونذهب الى السيرك ، أو ننهمك في أي من مئات المهن المماثلة الأخرى » . وإن رؤية تورلس المزدوجة للأشياء هي ، بالمحاجة المنطقية ، رؤية موزيل الخاصة ، وهي تقوده الى نوع من اللغة المجازية عميق الحداثة ، الى الاستعارات التي لم تعد صورا بلاغية بل صوراً تمثيلية ، مفهومات بديلة . لكن موزيل لم يكن ، وقت كتابة « تورلس » قد كيف تقنيته السردية مع متطلبات رؤيته الحديثة على نحو مميز . فقد جاء هذا متأخرا مع « الرجل بلا صفات » ، وعندما كافح ببطولية كي يجد نظيراً أدبيا لنسبية ارنست ماخ . ان مفتتح رواية موزيل الطويلة هو مأثرة للعرض التهكمي ، شهادة على اعتقاد الكاتب الحديث بأن الايمان بالواقع وبأي تصوير تخييلي له يجب أن ينبع من ارتياب عميق بفاعلية الطريقة المتبعة في مقاربته .

وهناك كاتب آخر قام بكل تفنن وبراعة باستكشاف تناقضات الوجود البشري وهو فرانز كافكا . بالنسبة اليه تتأرجح الحياة على حد موسى بين الالزام الاخلاقي ، مما يؤكد العالم الذي فيه نحيا ، وحافز روحي لا يقاوم يدفع باتجاه تجاوز هذا العالم . ولقد افترض غالبا أن كافكا قد أعطى منزلة أخلاقية عليا للأخير ، مشيداً انتصاراً للآله في وجه الشر الأمر الذي منح قيمة مطلقة لمن ينشدون ما يدعى بالحقائق الدينية . واذا كان من شيء ، فالعكس هو الصحيح . تقول إحدى حكم كافكا المشهورة : « في الصراع بين نفسك والعالم يجب أن تقف الى جانب العالم » . زد على أن قصصاً مثل (التحول أو الانمساخ) و (الفنان الجائع) تبدي تصميماً هندسياً ، مبينة أن هناك جانبين للحياة على قدر مساو من الأهمية . فمثلما أن الميتات البطيئة لغريغور سامسا والفنان الجائع ترمز الى الحافز البشري لتجاوز الحياة ، كذلك فإن « الحيوية المتزايدة » و « الجسد الصغير » لأخت غريغور ، في هذه الحالة ، والنمر الذي يحل محل الفنان الجائع في القفص في تلك ، يرمزان الى الالتزام

غير المقيد نحو الحيوية ، والطاقة ، وجوانب الحياة الحيوانية المحضة .
وليس هناك من اشارة الى أي واحد من الاثنين يشكل الالتزام الأكثر ايجابية . إذ عوضاً عن ذلك يتقدم الينا أمثولة عن الطبيعة المزدوجة للوجود . وما يلتمس هو إحساس المرء بالتناقض أكثر منه إحساس المرء الأخلاقي (الأكثر فجاجة) . وفي قصة أخرى من قصص كافكا (في محجر المجرمين) نرى استكشاف القوى الملتبسة المتأصلة في النظامين الاجتماعي والسياسي . يدعى مستكشف « متنور » ، مشروط بالسبل الاوروبية في التفكير ، لمشاهدة طقس على جانب من التفنن في في العذاب والتطهير يمثل سنويا في مستعمرة مجرمين لأحد الأنظمة العتيقة . ولئن جرت العادة في الأيام السالفة أن تكون المناسبة مهرجاناً مهماً يشارك فيه الجميع ، فإنها الآن قد انحدرت الى حادثة معزولة في اجراء قضائي مفسد يصعب تحملها . وكما يحدث يمسي المستكشف شاهدا على انهيار النظام القديم والتفكك المادي لآلة التعذيب البارعة .
لكن القصة لا تنتهي بلهجة الانتصار . « واذ هو بمنأى عن الاحتفال بانهزام النظام القديم ، فإن المسافر ينسل بسرعة مبتعدا عن الجزيرة ، كما لو أنه مطارد ... ويترك القسم الأخير من القصة ، والذي يصف الزيارة الى ضريح القائد القديم ويحكي عن نبوءة قيامه ثانية ليعيد ترسيخ سلطته في المستعمرة ، يترك القارىء وبداخله احساس من التوجس ».(٨)
فالطبيعة المزدوجة للواقع الاجتماعي موضع الملاحظة تصدم المسافر ـ والقارىء ، الذي لا يترك له ، على الطريقة الكافكية الحقة أي خيار سوى أن يعتنق وجهة نظر الشخصيات الرئيسة ـ بما يقارب التكثيف السحري . وإن احد مرامي كافكا ، وبخاصة ماهو واضح في (القلعة) ، هو ، في الحقيقة ، تصوير العلاقات الجدلية عموما أكثر منه السماح لشخوصه بأن تصل الى آراء أحادية الجانب عن الواقع ، مهما تكن « ممكنة التطبيق » . وعلى هذا الشكل تصبح حتى وظيفة الفن ذاتها مزدوجة . ويتمثل هذا في كلمات والتر سوكل عن (الوجه المزدوج لتيتوتيريللي الرأس المزدوج للفن)(٩) فالرسام تيتوريللي في « المحاكمة » هو في آن واحد متكلم لا يشق له غبار ضد محاولات جوزيف ك. لتحقيق

أسمى حرية ممكنة ، ومرشد روحي لتلك القيم بالذات التي يحاول أن يثني ك. عنها . وبصورة مجـردة أكثر من ذلك ، إن الفن هـو تصوير لبعدين قصيين ـ العيش العملي من نحو ، والالتزام والتحقق الكليين من نحو آخر . وكل قارىء منفرد يترك ليكتشف بنفسه مكان وقوفه بالضبط على المقيـاس بين البعدين القصيين . والدعوة ليست للحكم فيما إذا كان أحد البعدين القصيين أفضل من الآخر . وأقل من ذلك فليست هي لتحقـق مصالحة عن طريق اتخاذ وجهة نظر تجريدية نحو الأشياء ، كما قد تكون عليه الحال « على ضوء المنطق » .

على أن التهكمي والمنظوري بامتياز هو توماس مان الذي بتبدى واضحا بذاته اعتقاده بالوجه اليانوسي (أي المزدوج) . فمعظم أعماله ، (موت في البندقية) و (الجبل السحري) على الأخص ، هي تصميمات بارزة في السخرية . لكن قد تدعو الحاجة الى المحاججة بشأن تقويم عادل للانهيار الواضح للاخلاقيات بكافة والذي زعم بعضهم أنهم اكتشفوه في شغل مان . هل أن عادة مان في التصوير الاستنفادي لـ « الوجهين » في الأشياء تكشف عن احساس بناء بالسخرية ، أو هل تظهر فقط تسامحا مدمراً إزاء كل شيء ؟ وقد جادل رونالد غراي لصالح الأخيرة ، واتهم مان بالعمل توصلا الى « أخلاقية مزدوجة » مضللا القارىء بدلا من أن يجعله يرى خـلال الأوهـام . وفي الظاهر ففي حالة سخريـة مان « ليست المسألة مسألة اقناع القـارىء على إدراك الوهم الحقيقي في العالم بـل الاحتيال عليه كي يعتقد أنه يدركه » .(١٠) هذا ، ويدع الفصل المشهور « الثلج » في (الجبل السحري) ، والذي يعتبره الكثيرون واحـداً من أجمل السلاسل الرمزية في الأدب الألماني ، يدع غراي فاقد الاهتمام ، إذ يبدو أن « الخصائص الكتبية » لهـذه الرؤيا ـ الحلمية المنسقة بعناية « قد انبثقت من الفقرة الأخيرة لكتاب نيتشه (ولادة المأساة) أكثر منها من الخبرة المتأتية إما عن حياة الواقع أو العالم المتخيل »(١١) . على أنه في معرض الدفـاع ينبغي القول إنـه كما الفن الحديث الجيد بمجمـله

فليست روايات مان وقصصه مصممة على أن تلتمس بشكل مباشر قدراتنا العقلية وحاجتنا الغريزية لاصدار حكم أخلاقي ، بل بالحري فطنتنا وإحساسنا الرفيع بالتناقض البشري . ودون هذه الصفات فمن الجائز أن نقرأ بصورة خاطئة ليس عمل مان فقط بل في الحق القسم الأعظم من الأدب الحديث .

وليس فن التناقض والتصميم الساخر بأي شكل بالطبع وقفاً على المؤلفين الذين درستهم . ففي (الطريق الى الهند) (١٩٢٤) يستحضر فورستر لشخصيته السيدة مور « شفق الرؤية المزدوجة » ، عندما يلوح في آن واحد الرعب الحاضر في الكون مع ضآلة حجمه ، عندما « لا يمكننا أن نتجاهل والا أن نحترم اللا نهائية » . مثل هذه اللحظات ، المتسمة بالمهابة والكآبة معا ، هي سمة مميزة لجيمس ، وبروست ، وجويس ، وفيرجينيا وولف ، وبالطبع فورستر ، كما هي مميزة للمؤلفين الذين تعرضنا لهم بالمناقشة هنا ، مهما تكن الفروقات العاطفية والتقنية التي قد توجد خلافاً لذلك فيما بينهم . وسواء كان ذلك بصورة مباشرة أو غير مباشرة فقد حددت البصائر النيتشوية والنماذج النيتشوية وغيرها مما ساعد نيتشه على تركيبه في القرن التاسع عشر) وعلى نحو غريب البنية والتصميم المجازي للأدب التخييلي الحديث. وفي أوراق نيتشة التي نشرت بعد وفاته يقع المرء على الجملة التالية: «ليس هناك أشياء من قبيل الوقائع؛ هناك فقط تفسيرات » . وعليه ، فإن الحياة بالنسبة لنيتشة مكونة من عدد لا محدود من المنظورات الفلسفية . وفي الأدب التخييلي الحديث يظهر مفهوم نيتشة للمنظورات الفكرية اللا متناهية في شكل العدد اللا محدود من الامكانات الوجودية . وفي أساس هذه الامكانات بكافة تثوي بديهية نيتشة الوجودية عن « الوجه اليانوسي(*) لبروميثيوس اسخيلوس » . أو كما ساق ألفريد كوبين القول في الكلمات الختامية لروايته « على الجانب الآخر » « إن خالق الكون المادي هو خنثوي » .

الحواشي :

١ ـ فريدريك نيتشه ، « ولادة المأساة وجينيا لوجيا الاخلاق » ، ترجمة فرانسيس فولفينغ نيويورك ١٩٥٦ ، ص ١١ .

٢ ـ فريدريك كوبلستون ، تاريخ الفلسفة ، مجلد ٧ (لندن ١٩٦٣) ، ص ٣٩٠ .

٣ ـ بيتر هيلر ، الديالكتيك والعدم (أمهرست ، ماساتشوستس ، ١٩٦٦) ص ٨٢ .

٤ ـ فريدريك نيتشه ، مصدر سابق الذكر ، ص ١٢٠ .

٥ ـ لورانس غريفر ، الرواية القصيرة عند كونراد (لندن ١٩٦٩) ، ص ٤٥ .

٦ ـ نفسه ، ص ٨٧ .

٧ ـ عنوان رواية آلفريد كوبين الوحيدة ، ونشرت عام ١٩٠٩ وترجمت الى الانكليزية عام ١٩٦٩ .

٨ ـ ج. م. س. باسيلي ، مدخل الى فرانز كافكا :
Der Bau, In der Strafkolonie, Der Heizer

(كيمبردج ١٩٦٦) . كذلك يناقش السيد باسلي تأثيرات نيتشه على كافكا .

٩ ـ والتر هـ. سوكل ، فرانز كافكا Tragik Und Ironie ميونيخ ١٩٦٤ ، ص ٢٦٣ .

١٠ ـ رونالد غراي ، التقليد الألماني في الأدب (كيمبردج ١٩٦٥) ص ١٥٥ .

١١ ـ نفسه ص ١٦٤ .

(*) يانوس : إله روماني موكل بالأبواب وبالبدايات والنهايات وله وجهان امامي وخلفي (المترجم) .

الروايــة الرمزيــة

مــن هويســمانز إلــى مالــرو

بقلم : ميلفين ج فريدمان

— ١ —

عندما أعلـن الشـعراء الرمزيون انتهـاء فكـرة genre tranché (الجنس الأدبي المجزأ) وفتحوا الباب أمام تعايش النثر والشعر في العمل الواحد انبثقت الى الوجود رواية من نوع جديد . وإن روايات جيمس ، وبروست ، وجويس ، وكونراد ، وفوكنر ، وفيرجينيا وولف هي بالمعنى نفسه موروثات تخييلية من الشعر الفرنسي الرمزي . فالرواية الجديدة كانت أقل كلفة من سابقاتها برواية قصة متتابعة زمنياً ورسم الشخصية عمودياً من الولادة حتى الموت . لقد كانت أكثر ميلاً الى تجزئة السـرد وتقطيع الخبرة الى قطع زمنية صغيرة ، يربط بينها الصـور والرمـوز المكرورة أكثر منه الحوادث الخارجية . فالرواية الرمزية هي أقل انشغالاً بالواقع الخارجي ، وأكثر انشغالاً بكثير بأشكال فنية أخرى ممـا كانت سابقتها من جين أوستن مروراً بتورجنيف وموباسان . وعندما نشـرع بدراسة هذا النوع من الأدب الخيالي فلا بد أن يكون بين مفرداتنا كلمات من قبيل « نموذج » و « إيقاع » . والحق أن هذه كانت مفردات أوردها إي . أم . فورستر في الفصل الثامن من كتابه (جوانب الرواية) عـام ١٩٢٧ . أما إي. ك. براون فقد مضى أبعد من ذلك وتوسع في الامكانية النقدية لثاني هذين التعبيرين في كتابه (الايقاع في الرواية)(١) . هذا ،

ويقدم كلا هذين المعلقين معالجات مستفيضة لكتاب بروست (البحث عن الزمن الضائع) (١٩١٣ ــ ٢٧) ليعطيا مثالاً عما يمكن لـ « الايقاع » أو ما يدعوه براون « توسيع الرموز » أن يحققه في الأدب الخيالي . والحق أنه حري بهما أن يكونا قد رجعا الى زمن أبكر من هذا بكثير في معرض كلامهما عن الأدب التخييلي الفرنسي ، الى عقد ثمانينيات القرن التاسع عشر ، كيما يقعا على أولى الاشارات المركزة بصدد هذا القلق حول الرواية التقليدية ، والى المقولات الأولى حول ضرورة توسيع امكاناتها الشكلية بوساطة وسائل رمزية . وبحدود هذا الوقت كان زولا يدافع قبلاً عن التكرار في روايات Rougon-Macquart لديه عن طريق ربطها باللوازم leitmotifs الفاغنرية . والأدل من ذلك أن ج. ك. هويسمانز نشر في عام ١٨٨٤ A Rebours (ترجمت بـ : ضد الطبيعة) وبدا عاقد العزم على الإقلاع عن الممارسة الطبيعية لصالح الرمزية . وفي عام ١٨٨٧ نشر دوجاردان ــ وكان شاعراً رمزياً وفاغنرياً راسخاً ــ (لن نقصد الغابات بعد اليوم)* ، وهذا عمل تنطوي إحدى دلالاته على أن جويس قد أعلن بعد نحو من ثلاثين عاماً أنه كان أساسياً بالنسبة لكتابته لـ (يوليسيز) .

وبصدد « الشكل » في سلسلة زولا Rougon Macquart أو A Rebours ليس هناك الجديد اللافت . فكلتاهما يسكنهما ، في الواقع ، راو كلي المعرفة يقحمنا وجوده عند كل منعطف . وإذا كان لـ A Rebours من زعم بأنها الرواية الرمزية الأولى فهذا يعود لأسباب أخرى ــ على الأخص لأن بطلها المنحط والغريب الأطوار ديزيسانت يجري تجاربه على امكانيات انتقال الحس Synaethesia ويرفض أن يعيش في العالم بما فيه من « أمواج الأوسطية البشرية » ، ويقضي الساعات الطوال يداعب مجلدات بودلير ومالارميه. وعلى نحو مميز بما يكفي نرى أن الشعر النثري هو الشكل الأدبي الأثير لدى ديزيسانت : « باختصار،

---

* العنوان الفرنسي حرفياً هو : « قطعت شجرات الغور » (ــ المترجم) .

مثلت قصيدة النثر في عيني ديزيسانت العصير الجاف ، أوسمازوم »* الأدب ، الزيت الحيوي للفن . فهي تعبر بشكل مناسب جداً عن الطبيعة الكتيمة لحياته المنعزلة عن العالم : « فديزيسانت حبس نفسه في غرفة نومه وأصغى الى صوت طرق في الخارج ... » . أضف الى أن A Rebours هي عمل لفظي على نحو بيّن . فقد كتبت على يد رجل مغرم باللغة ، كان يلذ له اللعب بالتنميقات البلاغية ، وتسرّه أصوات وحواف كلماته . والحق أن **A Rebours** هي رواية **عن** الخبرة الرمزية .

لكن (لن نقصد الغابات بعد اليوم) تقدم ، بشعرها النثري الاهليليجي ، قوام الحركة الرمزية ذاتها . وعندما نتفحص الحالة النفسية لبطلها الذي يستأثر بكل الكلام ، دانييل برنس، فإننا نفعل ذلك من خلال لغة مقطعة تبرز حركة متصلة للوعي . وعلى النقيض من وجود ديزيسانت بين الجدران وذوقه المرهف جداً فإن حياة دانييل برنس تكلف كثيراً بالعيش في العالم والانغماس في مظاهر الرفاه فيه . ونحن نتفحص عقل برنس الذي لا يثيرنا إطلاقاً لفترة ست ساعات ، من السادسة مساءً حتى منتصف الليل ذات مساء صيفي في باريس . وأثناء هذه الفترة لا شيء مثيراً يحدث له ، على الرغم من أن لازمة معينة (الخمر ، والحب ، والتبغ) ـ وهي فاغنرية في تشديدها وتكراريتها ـ تهيمن على مونولوجه ، وهي « العاطفة الثلاثية » لبرنس . وينعم برنس بسعادة قصيرة الأجل من التلذذ بطيب الطعام في «المقهى الشرقي، المطعم» قبل أن يحافظ على موعده مع ليا ، جانب الحب في لازمته ، والتي تشغل حيزاً كبيراً من تفكيره . فقد بدأ يضيق ذرعاً بالرباط العفيف الذي كان يربطه بها لمدة طويلة لا تخلو من الحرج . وهو يأمل أن يصحح الأمور لاحقاً في ذلك المساء ، لكن انتفاء الحزم وعقله الرجراج ـ وهذا ما صورته الرواية ـ يجعل إخفاقه متوقعاً . إن رواية (لن نقصد الغابات بعد اليوم) هي سجل لمونولوج برنس ، سجل لخبرة برنس الصادرة من ذهنه ،

---

* رائحة المرق .

دون أن يعترضه شخص ثالث ، كراو متطفل . إنها حقاً رواية عن الفترة الفاصلة بين الخبرة الماضية والمستقبلية وطريقة تكيفنا مع تلك «الفجوة» في الزمن . يتطاول ذهن برنس الى الخلف والى الأمام من الحاضر المتآكل البيني ، وهو يبدي تدلهاً تجاه الملذات الحسية الغابرة ويرقب المستقبل بوَله . ومن الجلي أن دانيل برنس عند دوجاردان هو أكثر دنيوية من ديزيسانت هويسمانز ، وهيرودياد مالارميه ، وهاملت لافورج ، أو أكسل فيبيه دوليل آدم . فقد تربى على الجنة الصنعية نفسها . وهو يقاسي السأم وقلة الحزم مما يتسم به البطل الرمزي النموذجي ، برغم أن اعتلال بدنه لم يبلغ مبلغ اعتلال أبدانهم .

لكن الجانب الأكثر إثارة في (لن نقصد الغابات بعد اليوم) هو اكتشاف دوجاردان لـ « شكل » يعبر به عن هذه الأعراض . وقد تطرق دوجاردان في كتاب كتبه بعد أكثر من أربعين سنة الى ذلك الشكل واصفاً إياه بأنه «monologue intérieur» (مونولوج داخلي) وأصبح لاحقاً أسلوباً حداثياً مألوفاً . وكان ينطوي على ملاءمة بعض الأدوات الشعرية والموسيقية لحاجات الرواية . إن واحدية الأفكار عند برنس ، وتكرر بعض الصور المهيمنة ، والتحديات المكرورة للزمان والمكان ، وكلها أدوات لعزل الرواية عن العالم المتحدد من الخارج أو بنية السبب والنتيجة كما هو مألوف ، يلائم تماماً تعريف فورستر في كتابه (جوانب الرواية) لـ « الايقاع السهل » : « التكرار زائد التنوع » . وليس هناك من الحذق والتفنن ما يعادل ما فعله بروست لاحقاً في «la petite phrase» (العبارة الصغيرة) ، لكن يجب أن يسجل في رصيد دوجاردان انه اقترح طريقة لكتابة الرواية أقل كلفة بتطور الحادثة والشخصية منها بمراكمة الصورة والوسيلة الرمزية .

— ٢ —

بدا قراء دوجاردان المعاصرون أقل جاهزية لتجاربه مع الزمن السيكولوجي وزاوية السرد . وإذ هم تعودوا على الوسائل المعقدة عند

بودلير ومالارميه فمن الواضح أنهم لم يكونوا مستعدين للترحيب بوجود حريات مماثلة في الرواية التخييلية . ومع ذلك ، فما كانت بدعه الجديدة لتؤول الى النسيان . فبعد مرور عقد على رواية دوجاردان الصغيرة أخذ هنري جيمس يلتفت الى طريقته اللاحقة ، وبدأ كونراد تجاربه مع اللغة والسرد . لكن يجوز أنه في سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى واثناءها فقط شرع الروائيون يطورون طرقاً موازية لتجارب دوجاردان. وفي عام ١٩١٣ نشر بروست (من جانب سوان) ب « فاتحتها الموسيقية » ونظائرها الموسيقية على الطريقة الفاغنرية. وفي عام ١٩١٥ طلعت دوروثي ريتشاردسون ، في انكلترا ، بمجلدها الأول من سلسلة (زيارة الأماكن المقدسة) ، بعنوان (السطوح المسنّمة) . وعن هذه السلسلة قالت ماي سنكلير لاحقاً (في «the Egoist» عدد نيسان ١٩١٨) : « في هذه السلسلة ليس هناك دراما ، ولا موقف ، ولا مشهد معدّ. لا شيء يحدث. الأمر يشابه تماماً الحياة وهي في سيرورتها ... ، كما وليس هناك أية بداية أو منتصف أو نهاية بيّنة » . ويمكن قول ذات الشيء تقريباً عن (لن نقصد الغابات بعد اليوم) ، وبالتأكيد يمكن قول ذلك عن نوع من الروايات كان آخذاً بالتطور فيه الشخصيتان المركزيتان هما جيمس جويس وفرجينيا وولف .

نشر جويس روايته (صورة الفنان في شبابه) في عام ١٩١٦ . ومنذ عام ١٩١٤ كان يواظب على الاشتغال في روايته (يوليسيز) ، على الرغم من أنها لم تظهر في شكل كتاب حتى عام ١٩٢٢ في باريس . ولكن يحمل القول إن هذين العملين يقعان في المركز من الخبرة الحداثية في ميدان الرواية التخييلية . ومن الواضح أن التجارب الرمزية في فرنسا ــ وبمقدار اقل في المانيا وانكلترا ــ نحو نهاية القرن التاسع عشر قد يسرت السبل أمام هذين العملين . كذلك يبدو جلياً أن الرواية التخييلية عند جويس كان لها وقعها الكبير على رواية بضعة العقود التالية في معظم أدب اوروبا الغربية . وقد نظر الى (يوليسيز) بخاصة بعين الاحترام منذ أمد بعيد ، وذلك عائد في جزء منه لهذا السبب : وقد قالت ليسلي

فيدلز عنهـا في ندوة جيمس جويس الدولية لعام ١٩٦٩ « لقــد بقيت (يوليسيز) في شبابي وسنواتي اللاحقة لا كرواية على الاطلاق ، بــل ككتاب سلوكي ، كدليل الى الخلاص من خلال الطريقة في الفن ، كنوع من توراة دنيوية »(٢) ولعلها الرواية الرمزية الاكثر تميزاً ، ويجدر بنا النظر الى علائقها للأمام والخلف ، مع الكتابات السابقة واللاحقة . إذ مــن الواضح أنها ترنو الى الشعر الرمزي ، ولا سيما الصفحات الاولى من فصل « سكايلا وتشاربيدس »(*) ، حيث يتم تخصيص التلميحــات . ولسنا قصيين قط عن مكتبة ديزيسانت بمجموعاتها الغريبة الشكل من نصوص أواخر القرن التاسع عشر الفرنسية العسرة ، حيث يشارك في بعض أذواقها ستيفن ديدالوس . وعلى نحــو مماثل فإن لليوبولد بلوم صلاته المقررة بدانييل برنس عند دوجاردان . فعنــدما يدندن بنتف ومقطوعات من (دون جيوفاني) فإننــا لسنا بمنأى عن لازمــة برنس « الخمرة ، والحب ، والتبغ » ـ وكلا الخيطـين يتواصلان دون توقف عبر تفكير الشخصيتين . ويعاني كل من بلوم وبرنس بشكل حــاد من عدم تلبية الحاجات الجنسية ، والذكريات والآمال ، بالطريقة الهزلية نفسها . فبرنس يصيبه اليأس من ارتباطه العفيف مع ليا . أما بلوم ، ففي معرض تعويضه عن علاقاته الحالية غير المرضية مع مولي ، يواظب على مغازلاته بالبريد مع مارثا كليفورد . والروابط مع كتاب دوجاردان وثيقــة على نحو خــاص في فصل « الليستريغونيين » في (يوليسيز) ، حيث تصل حاجات بلوم الجنسية والمطبخية الى مستوى تصعيدي . ونحن نرقب بحثه المكثف عن « حانة أخلاقية » ليشبع جوعه الى الطعام عندما لا يبدو من المحتمل أن بوسعه أن يشبع جوعه الآخــر ، وملاذه المؤقت في حانة ديفي بايرن يماثل ذاك الذي عثر دانييل برنس عليــه في « المقهى النــرقي » ، المطعــم الأكثر غرابــة . وتمثل حــركات بلــوم الليستروغونية من الواحــدة الى الثانية بعــد الظهر المكافىء النهاري

(*) هما في الأصل صخرتان خطرتان تتحكمان في مضيق مسينا ويقال تجوزا « بين سكايلا وتشاربيدس » أي «بين نارين » (المترجم) .

لسياحات برنس الليلية . هناك اختلاف في الأمكنة إنما ليس في الحساسيات .

يطلق على (يوليسيز) أحيانا رواية « طبيعية الطابع » . على أن ما هو واضح جدا هو أن كثيرا من ملامحها ترنو فعلا الى الخبرة الرمزية وتساعد في مركزة تلك الخبرة بالنسبة للرواية الحديثة . فالروائي مشغول على طول الخط بانتقال الحس Synaesthesia على سبيل المثال : فصل « بروتوس » الذي يفتتح تعقيدات وتشابكات عمليات التفكير عند ستيفن ديدالوس ، له علاقة كبيرة بفوضى عوالم الحس (« التفكير من خلال عيني ») وعبور الزمان والمكان ، وهي مسائل كلف بها كثيرا بودلير ، وملارميه ، ورامبو ، وفاليري . وبتعابير شكلية أوسع وافتراضات جمالية فالعمل هو رمزي . وتصلح المقارنة المعقودة غالبا مع بروست من عدة نواح : في الاهتمام بالشكل الملاحظ من خلال سلاسل الشعور ، في الصلة بين الشخصيات والزمن ، في الطموح الملحمي للابتكار ، في الكلفة بالصلة القائمة بين الفن والحياة . ومن المجالات التي تسترعي الانتباه هي الطريقة التي تربط بها الانشغالات الموسيقية — وهي هامة جداً للتفكير الرمزي بشأن اللغة والشكل — الكاتبين . فقد استنبط بروست وجويس معا — ولا سيما في « السيرانات »(*) صيغا ادبية لايراد نماذج موسيقية في عمليهما . فافتتاحية بروست الفاغنرية تخدم الى حد ما الهدف نفسه الذي تخدمه تلك الأصوات الافتتاحية الغريبة التي يفتتح بها ذلك القسم من (يوليسيز) والذي يتفق المعلقون عموما بشأن صلته الكبيرة مع ترتيب تأليفة الفوغ fugue الموسيقية . وفي كل حال يتم توسيع انضغاط المعنى وتفصيله في صلب العمل . فقد اختار جويس أن يكرر الكلمات والاصوات عينها في افتتاحيته (مثل « امبرثنثن ثنثنثن ») في الفصل الذي يتلو . وبالطبع فإن بروست يستخدم النواحي البارزة في عمله بشكل مختلف ، بما يشابه كثيراً

(*) السيرانة : واحد من مجموعة كائنات اسطورية (عند الاغريق) لها رؤوس نسوة واجساد طيور كانت تسحر الملاحين بغنائها فتوردهم موارد الهلاك . (المترجم)

الطريقة البنيوية التي وصفها فورستر بكل دقة بأنها « التكرار زائد التنوع » . . على ان الاشارة الموسيقية في كلا الكتابين تشير الى جانب رئيس من جوانب شكلهما(٣) .

هذا ، ويمكن عقد مقارنات اخرى ، لكن المسألة ، على ما اعتقد ، واضحة : ف (يوليسيز) تفيد كثيرا من المناخ الادبي الذي افرز هـذه الروايات الرمزية الاولى وكم كبير من الشعر الرمزي والشعر النثري . وما هو واضح أيضا هو أن (يوليسيز) قد وصل شعاع تأثيرها الى أبعد من هذا بكثير . فاذا نظرنا الآن ابعد منها ، مع اقرارنا بموقعها المركزي بين الاعمال الحداثية ، فاننا نرى عددا مذهلا من الروايات قد كتب بشكل جلي في ظلالها . فقـد أوحت بصورة مباشرة بكتاب جون دوس باسوس (تحويل مانهاتن) (١٩٢٥) ، و «Berlin Alexanderplatz» (١٩٢٩) لالفريد دوبلن ، و (الرحلة الزرقاء) (١٩٢٧) لالفريد آيكن ، ولا يمكن تصور الكثير من روايات المدينة الطموحة أو كولاج الوعي الحديث من اواخر عشرينات هذا القرن حتى الزمن الحالي بدونها . وقد حاولت (جوليت في بلد الرجال) (١٩٢٤) لجان جيرودو و (الرواية الامريكية العظمى) (١٩٢٣) لويليام كارلوس ويليامز أن تصورا بشكل كاريكاتوري بعضاً من أدواتها . ومن الجائز جدا ان يكون فصل « الصخور الهائمة » ببال فرجينيا وولف عندما كتبت (السيدة دالوي) (١٩٢٥) ، والقسم المعنون (ثيران الشمس) عندما كتبت (أورلاندو) (١٩٢٨) . كما أن استخدام الكتاب للسخرية الميثولوجية ، ولتيار الوعـي ، والتكثيف الزمني ، والوسط المديني ، والبطل فني وواحد يهودي ، كل هذا يهيمن على فولكلور الادب التخييلي الحديث . وتظهر الكثير من الروايات لكتاب امريكيين يهود ، مـن (سم ذلـك نوما) (١٩٣٤) لهنري روث الى (نيرتزوغ) (١٩٦٤) الماماً دقيقاً بأدوات جويس ، كما لو ان بطل جويس اليهودي وانشغاله المديني قد جعلاها إسهاما في التقليد اليهودي الحداثي للأدب التخييلي . ومنه ، ربما ، تعليق لبسلى فيدلر بأنها « كتاب في السلوك ، دليل الى الخلاص من خلال طريقه الفن . . . » وعلى المؤكد

فإن كثيراً من المعرفة التقليدية للأدب التخييلي الحديث ، وآرائنا بصدد الامكانية الفنية ، قد تشكلت على نحو جاد جداً بفعل رواية جويس .

- ٣ -

لا ريب في أن (يوليسيز) تشكل نقطة الذروة في الإنجاز الرمزي في مجال الأدب التخييلي . ويبدو كل شيء قزما ما إن يوضع قريبا جداً منها . لكنني أود الآن أن أنظر عن كتب الى ثلاث روايات تشي بمزيد التطور في الأدب التخييلي الرمزي — وجميعها نشرت في بواكير عقد الاحتجاج الاجتماعي في الرواية بين ١٩٣٠ و ١٩٣٣ ، حينما أفيد عن قيام رد فعل ضد الأدب التخييلي الرمزي ، ورغم ذلك كثافة في استخدام الكثير من الأدوات الانطباعية الخاصة بالرواية الرمزية للعقود السابقة . وبمعنى ما ، إذن ، فإن (وأنا أحتضر) (١٩٣٠) لويليام فوكنر ، و (الامواج) (١٩٣١) لفرجينيا وولف ، و (الشرط البشري) (١٩٣٣) لأندريه مالرو تنتصب نحو نهاية الممارسة الحداثية لتبين مدى توفير الاساليب الحديثة للصورة والرمز الدعم للشخصية ، ومع ذلك تومىء الى أن الشكل الرمزي الاساسي قد أخذ ينقاد الى شيء آخر . هذا ، وإن جمع هذه الروايات الثلاث بحد ذاته قد يبدو غريباً . فهي مختلفة على نحو لافت في مسرح أحداثها واهتماماتها . ف (وأنا احتضر) تتعلق كليا بموكب جنائزي في الريف المسيسيبي ، كما يرى تباعاً من خلال مونولوجات افراد عائلة المرأة المتوفاة وطائفة متنوعة من النظارة ، ويشمل ذلك مونولوجاً مطولاً — بعد فحص الجثة عقب الوفاة كما يظهر — من قبل المرأة المتوفاة ذاتها . أما (الامواج) فهي نوع من رواية Billdungsroman مؤلفة من ستة اصوات ، أو مناجيات للذات ، تؤرخ للتنشئة المهذبة لثلاثة صبيان وثلاث فتيات من امزجة مختلفة جداً . و (الشرط البشري) تقارب الإحساس بالاحتجاج الاجتماعي والسياسي للثلاثينيات وهي تصف — بتعابير عنيفة ووحشية — المحاولة الفاشلة للمنتفضين الشيوعيين في شانغهاي عام ١٩٢٧ لزعزعة تشانغ كاي شيك .

وغالباً ما نقتبس على انها مثال لردة الفعل القائمة في وجه المذهب الرمزي في الادب التخييلي ، والعودة الى الواقعية الاجتماعية . ومع ذلك فالصلات حاضرة .

تمضي (وأنا أحتضر) و (الامواج) خلل المونولوج . فنحن نتنقل من ذهن الى آخر بوجود الحد الادنى فقط من الارشاد المسرحي . وتتجلى طريقة فوكنر في التقديم في هذه الرواية في طبع اسم الشخص القائم على المونولوج بالاحرف الطباعية العريضة قبل أن ندلف الى ذهنه : وعليه فإن Vardaman يشير الى أننا سنكون في وعي أصغر أفراد أسرة بوندرن الى أن يظهر اسم آخر بالحروف الطباعية العريضة . وليس هناك مطرح في البنية لمناورات شخص ثالث عند فوكنر رغم أن المرء يكتشف فعلا حضوره البلاغي ، ولاسيما في الاقسام التي تسلم الى دارل . وتقوم فرجينيا وولف بالانتقال من ذهن الى آخر بوضع كلمة « قال » . فل : « قال لويس » أو « قالت جيني » ، بمعنى ما ، الاثر عينه الذي توفره الطباعة العريضة عند فوكنر . كذلك تستخدم السيدة وولف « فصولا بينية » تحدد موقع الشمس في السماء وحركة الأمواج ، إنها وسيلة استعملتها كذلك في « الى المنارة » (١٩٢٧) بشكل آخر ، وهي تفيد جزئيا في تأسيس حضورها الشعري في الرواية(٤) . وبصدد هذه « الفصول البينية » يمكننا أن نقول ماقاله همنغواي عن استخدامه للرسومات بين القصص في مجموعته « في زماننا » (١٩٢٥) : « هي تعطي صورة المجموع قبل النظر اليه مفصلا » ، وتتشابه الطريقتان جدا في نواح كثيرة . وبالمقابل ، فإن « الشرط البشري » تستخدم وسائل تقليدية جدا ، مألوفة لدى قراء الادب التخييلي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . فهي رواية شخص ثالث ينظر من الخارج الى الحادثة والفعل الخارجيين ، وليس بالحرى من الداخل الى الوعي . ومع ذلك فهناك تقنيات محددة لافتة تذكرنا بأن كتاب ما لروينتمي الى المجموعة التي أضعه فيها . وعلى الرغم من أن (الشرط البشري) تجعلنا بشكل معيظ نحس بمرور الوقت (فكل قسم تقريبا يبدأ بتحديد زمني دقيق ،

مثل ٢١ آذار ١٩٢٧ ، الساعة ١٢ر٣٠ صباحا) ، فإنها تحتاز كذلك على حركة مكانية معاكسة . إذ لدينا مرارا الاحساس ــ كما نفعل في مشهد « جمعية المزارعين » المشهور في (مدام بوفاري) الفلوبير ، أو في فصل « الصخور الهائمة » في (يوليسيز) ــ بتوقف الزمن ، وتواجد الاشياء جنبا الجنب كما في لوحة . هذا ، وإن الكم الكبير من الحوار والاهتمام الدقيق بالمشهد يدعم وهم التزامن هذا . وتعمل وتيرة الرواية المحمومة والايقاع المتقطع معا على تقدمها في الزمن ويوفران إحساسا مكثفا فوضويا للوحة مكتظة . وقد شبه ناقد فرنسي وهو ر.م. ألبيريه (الشرط البشري) بفيلم ، وتحدث عن بنيتها « التلغرافية » . كما اكتشف ثييري موالنيه في مسرحته للرواية عام ١٩٥٤ مدى سهولة تحويلها إلى مسرحية . واذا كانت (الشرط البشري) تشابه الرواية الواقعية التقليدية للقرن التاسع عشر في حبكتها المتأنية وتطورها الخطي فإنها ، في المآل ، تشترك في الكثير مع الطريقة الرمزية في الرواية .

وهذا ينطبق بشكل خاص على استخدامها للرمز والايحاء المجازي لرسم الشخصية . وفي هذا الجانب بالذات نراها أكثر قربا من (وأنا أحتضر) و (الامواج) . هذا ، وتستخدم هذه الروايات الثلاث ، على نحو أوضح من غيرها من الروايات التي تخطر فورا ببالنا ، وسائل لفظية وخصائص لغوية كمقاييس دقيقة للشخصية . فنحن معتادون على ربط بعض العبارات المتكررة مع بلوم وستيفن في (يوليسيز) ، على الرغم من استعمالها المحدود في تفسير الوجود الروائي التخييلي لهذين الكائنين المعقدين ، لكن الشخصيات الاحادية الجانب في (الشرط البشري) ، و (أنا أحتضر) و (الأمواج) توجد كلية تقريباً استناداً الى مجموعات الصور والنماذج اللفظية ، وتشكل هذه ملامح مركزية في تحديد هويتها وجزءاً رئيساً من طريقتها الحداثية .

ويتضح هذا أكثر ما يتضح في (وأنا أحتضر) التي نشرت أولا بين الروايات الثلاث . وعلى الرغم من أنها جزء من أكثر مراحل فوكنر تجريبية فإنها قد اعتبرت ولفترة طويلة مرحلة التقاط للانفاس أعطاها

فوكنر لنفسه بعد مشاق (الصوت والفيظ) (١٩٢٩) ، وإن فيها الكثير مما يوحي بتليين وسهولة تناول التقنيات المعقدة التي استكشفها فوكنر في تلك الرواية . فهنا ، على سبيل المثال ، يبدو فوكنر ، عندما يكلف بالحركة وتشكيل الوعي في شخصياته الأولى ، حريصا على ربط معظم أفراد عائلة بوندرن برمز مختلف ــ فنحن نقرن فاردامان بالسمكة ، وجيويل بالحصان ، وكاش بالكفن ، وآنس بطقم أسنان صنعي ، الخ ، وعند كل ذكر للرمز تقفز الشخصية ، بطريقة فاغنرية نوعاً ما ، في الحال الى ذهننا . ففي معظم مونولوجات فاردامان نقع على الجملة المكررة : « أمي سمكة . » فالوسواس يسكن أفكاره وهو حدث ، ويقع في المركز من ذهن ينقل جلّ الخبرة بتعابير مجازية . والحق أن الكثير من انطباعات فاردامان تستحيل الى نوع من الشعر نقرنه بالحساسيات البدائية (« تمضي الرابية بعيدا في السماء . ثم تشرق الشمس من وراء الرابية وتسير البغال والعربة وابي على الشمس . لا يمكنك أن ترقبهم وهم يسيرون ببطء على الشمس ») . أما جيويل فهو أقل لفظية بكثير ، وأقل افتتانا بالكلمات من أخيه الأصغر ولا يعطيه فوكنر سوى مونولوج قصير . ونحن نكتشف تعلقه بالحصان من بين الشخصيات الأخرى . في واحد من مونولوجات فاردامان نشاهد ذهن الطفل يمرح فوق هذه الأرض الشعرية :

لكن أمي سمكة . فيرنون رآها . كان هناك .

« أمّ جيويل » ــ قال دارل ــ « هي حصان » .

« اذن أمي يمكن أن تكون سمكة » ــ قلت انا ــ « أليس ذلك يا دارل ؟ »

جيويل اخي .

قلت : « إذن لا بد أن تكون أمي حصانا ، أيضا » .

اما كاش الذي يشتغل بالادوات ورائعته هي كفن أمه فإنه يتحدث الى نفسه بلغة النجارة . والحق أن مونولوجه الأول فيه سلسلة من الأقسام الموجزة المرقمة من واحد الى ثلاثة عشر ، بدقة مخططات الرسام . اما فكرة ديوي ديل الاستحواذية idée fixe فهي حول ترتيب أمر اجهاضها لنفسها . والأفراد الوحيدون في عائلة بوندرن الذين لا يتسمون بهذه الرموز الاستحواذية هما آدي ودارل .

فآدي ، — التي يشكل موتها ودفنها ، في احد مستويات الراوية كل ما تدور حوله الرواية — ليس لها سوى مونولوج واحد ، وهو معني بشكل أحادي بتفاهة الكلمات ولا جدواها : « كان ذلك عندما علمت أن الكلمات لا تجدي نفعا ، أن الكلمات لا تلائم قط ما تسعى الى قوله . » فالكلمات بالنسبة اليها « مجرد شكل لملء نقص ... » . هذا المونولوج الذي يقع في مكان حاسم — فكل شيء في الرواية يبدو أنه يقود اليه ويخرج منه — يوحي بأن (وأنا أحتضر) معنية باللغة ومحدودياتها بقدر ما هي معنية بالموكب الجنائزي الصوري في الريف المسيسيبي . اما بالنسبة لمونولوجات دارل العديدة (فنصيبه منها يفوق أية شخصية اخرى) فيبدو أن هذه لا تبدو أكثر من تمرينات صغيرة يرضي فيها فوكنر ولعه الواضح بالبلاغة . ونحن غالبا ما نصاب بالدهشة اذ أن عقلية دارل بمقدورها أن تأتي بتعبيرات من مثل : « يبدو الأمر كما لو أن المسافة بيننا هي الزمن : وهي خاصية لا يمكن استردادها » او « هذه الاضحوكات الثديية التي تشكل آفاق ووديان الأرض » . بيد أننا نخبر هنا أيضا تفاهة الكلمات ذاتها بخصوص الكلمات التي كلفت بها آدي : واخيرا يصاب دارل بالهستيريا وهو مسكر باللغة . وهو من بعض النواحي ديزيسانت آخر ، موضوع في عالم آخر : فهو منظّر (وأنا أحتضر) ، ويبدو أنه يراقب وساوس الافراد الآخرين في العائلة وكذلك يوجه حركة الرواية .

أما الشخصية المماثلة في (الأمـواج) فهو برنارد الـذي يشتمل قاموس مفرداته المفضـل على كلمـات من قبيل « شكل » و « نموذج » وتخدم مفرداته بوضوح انشغالات المؤلف . في مطلع الرواية يقر قرار برنارد بخصوص دوره : « يجب أن أصوغ عبارات تلو العبارات وبالتالي أدخل شيئاً صلباً بيني وتحديق الخادمات ، وتحديق الساعات الجدارية ؛ وتحديق الوجـوه ، الوجوه اللامباليـة ... » وهو لا يكف عن روايـة القصص ، وهذه الشخصية ليست غريبة عن الأدب التخييلي الحديث من جيد الى هكسلي ، ويلاحظ نيفل بحذق : « نحن جميعا عبارات في قصة برنارد ، اشياء يدونها في دفتر مذكراته في حقل أ أو حقل ب » . وأخيراً يكبر برنارد ويقنط من الكلمات (« لقد اكتفيت من العبارات ») لينتهي الى الحل الذي غالبا ما يقال لنا إن فناني ما بعد الحداثة عندنا يؤثرونه : « كم هو الصمت افضل ... » . وكما أن أفراد عائلة بوندرن يمرون جيئة وذهابا تحت « بؤرة الرواية والقص » عند دارل المتحكمة بالجميع فكذلك يفعـل أصحاب المونولوجات الخمسـة الآخرين لـدى فيرجينيا وولف ــ نيفل ، لويس ، جيني ، رودا ، سوزان ــ أمام بؤرة برنارد . ويتم تصوير هذه الشخصيات لنا الى حد كبير من خلال صياغات شعرية وعبارات متكررة : فنحن نفكر بنيفل عندما تظهر « انشودة الصيد البري تلك ، موسيقى بيرسيفال » . أما لويس فيميزه رمزه الخاص ، الوحش المكبل بالسلاسل وهو يخبط بقدمـه على الشـاطىء . وتقـدم الأفكار الرئيسية لغة مميزة في رسم الشخصيات ، لكن مشكلة تفاهـة اللغة لها حضور ايضا . وليس برنارد وحده المعني : فنيفل ، الـذي ينشغل ببيرسيفال يقول في تأمل : « ليست الكلمات ــ بل ما الكلمات ؟ ... سأظل طيلة حياتي متشبثاً بما هو خارج الكلمات » . وعندما يعلن في منتصف الرواية عن وفاة بيرسيفال يفوه نيفل بذلك الاعتقاد مرة ثانية وهو يتشبث بثلاث رسائل تلقاها من صديقه . هذا ، وإن لبيرسيفال المتوفى الحضور الكاريزمي نفسـه كما لآدي في (وأنا أحتضر) ، رغم أنه ، مرة ثانية ، أداة سلبيـة ، ليس لها حضور الا في أذهـان الشخصيات الأخرى ، وهو يساعد على تحقق ــ نمذجة ــ بنية الكتاب . وترتبط

الشخصيات على نحو معقد بنموذج يتسم بالشدة في اللغة والصورة يساعد في خلق الشكل ، « التمدد » أكثر منه « الاكتمال » والذي يرى فيه فورستر تحررا وانعتاقا للرواية المحدثة .

وعليه ففي كلا الكتابين هناك نموذج متشابك ملحاح للشخصية واللغة والصورة يساعد على خلق الشكل ، وبالتالي يحقق تلك الخاصية الاكتمال ، والتي اعتبرها إي. م. فورستر أساسية بالنسبة للرواية المحدثة التي هي أكثر من قصة .(٥) هذا وإن أوضح مثال في اشتغاله على الرواية الرمزية يتمثل في « الطريق الى الهند » (١٩٢٤) بما لها من بنية معقدة في التصوير والموضوع اللفظي ، لكنها تمثل أيضا رواية اجتماعية وسياسية على نحو كبير ، وتظهر أن الرواية الرمزية ليست بحاجة الى أن تكون فقط عمل حساسية ووعي . وبالطبع فان « الشرط البشري » كرواية هي أكثر سياسية ووثائقية ، لكنها ليست هذا وحسب . وفي غمرة مراجعته للترجمة الأمريكية لـ « الجمهورية الجديدة » (٤ تموز ١٩٣٤) أبدى مالكوم كاولي ملاحظة حاسمة بشأنها : « إنها رواية كتبت بمشاركة وجدانية عن الشيوعيين من قبل إنسان في ذهنيته آثار قوية للفاشية ... ورواية عن أبطال بروليتاريين تقنيتها هي تلك التي طورت على أيدي رمزيي البرج العاجي » . والغريب أن القليل من المعلقين اللاحقين تبنوا اقتراح كاولي حول الإرث الرمزي مركزين عوضا عن ذلك على سياسته المتقلبة على نحو غريب . لكن الدين حاضر : وأكثر ما يتجلى في أداة تأكيده وتمييزه لفرادة شخصياته . ففوكنر وفرجينيا وولف يستخدمان الرموز والتواءات العبارة كنواح بارزة متكررة (لوازم) leitmotifs : يستخدم مالرو خصوصيات الخطاب ، ويبدي الكثير من شخوصه عادات كلامية غريبة أو ولع ببعض النماذج اللفظية ، الأمر الذي يؤدي الى أساليب بنيوية من التكرار يتراصف معها الحدس حول اللغة . فكلابيك ، شبيه فولستاف ، الذي فيه مسّ من خلق الاساطير والمبالغة يتعتع في الكلام ويسحب مقاطع الكلمات الأطول التي يتفوه بها («é-per-due-ment», «gi-gan-tes-que») أي (هائل ـــ وبكل شغف).

اما كاتو ، أحد أشجع العصاة فلا يفتا يكرر الكلمة « absolument »
(اي : قطعا ، حتماً) ــ يعلّق مالرو قائلا : «Absolument» لاءمت كل
اللغات التي تحدث بها كاتو » ــ وهو يتحــدث بطريقة متقطعة ويبتلع
بعض أحرف العلة (d'mmage بدلاً مــن dommage الخ). وفاليري،
الخبير المالي لعشيقة فيرال ، يفوه بأقوال مأثورة. وتشن الارهابي المنعزل
الذي ينتحر بالقاء نفسه أمام عربة تشانغ كاي شيك ، يلاقي صعوبة في
تلفظــه بالمقطــع الفرنسي on (فهــو يقولــه «nong» ، كـمـا في
«distractiong») . وهذه الخصوصيات اللفظية ليست ببساطة أدوات
مميزة اقتضتها الرواية . فهي توحي بالاحباط إزاء اللغة ، وهو جلي
من قبل لــدى آدي ودارل ، وبرنارد ونيفيــل ، في (وانــا احتضر)
و (الامواج) ، إضافة الى نفلها للتشكيلات السيكولوجية لناسه .

كذلك يجنح مالرو ، كغيره من الروائيين المحدثين الذي يمنحون من
الاسلوب (الطريقة) الرمزي ـ الى الاعتماد الدال على بعض الاشياء أو
المواقف . هناك ، على سبيل المثال ، درجة غير عادية من الاهتمامبالقطط
(مما افتتن به دائما الشعراء الرمزيون من بودلير وفيرلين الى ايليوت) :
ففيرال يحب القطط ، وتشن يحلم بخيال قطة على الارض ، وقطة زقاق
تخفف من وحدة المشهد الافتتاحي للكتاب عندما يرتكب تشن جريمته
الأولى . كما يمكن ملاحظة تكرار مالرو وموازنته للمشاهد في اللحظتين
اللتين تبرز فيهما الحلوى بكل وضوح . وبعد أن يرتكب الجريمة يدلف
تشن الى احد المحال الذي يغص بالعصاة الآخرين . واثناء الحادثة يمضع
كاتو بعض السكاكر التي يتشهاها تشن بشكل مفرط ويشعر ان له حقا
بها (« الآن ، أما وانه قد قتل شخصا آخر فقد كان لديه الحق باشتهاء
أي شيء كان ») . وفي القسم السابع والاخير من الرواية ، وكان بحدود
هذا الوقت إما قتل الكثير من العصاة أو هربوا من شنغهاي ، نشــهد
تجمعا للمؤسسة المالية الفرنسية في باريس ، مع حضور فيرال الذي
لا يدعو الى الارتياح . تعرض علبة كاراميل على الحضور ووحده فيرال
يرفض . ويتوضع المشهدان قبالة بعضهما بشكل تهكمي : في الأول ،

الموقف يتسم بالعجلة واليأس ، المؤسسين على حاجة تشن . وفي الثاني، الموقف هو موقف هدوء ، ورضى ، وثقة بالنفس ، يستند الى رفض فيرال للحلوى(٦) .

وفي الأساس تمثل (وانـا أحتضر) و (الأمواج) شكلين للرواية الغنائية ، أما « الشرط البشري » فهي عمل سياسي واجتماعي ، ومع ذلك ففيها الكثير من الارث الرمزي يتجلى في الاشكال الشبيهة بشكل جازم بتلك التي استخدمها فوكنر وفرجينيا وولف ، والاهتمام المماثل بفكرة أن تكون الرواية كلاً قابلا للتحقق أكثر منها شكلا وثائقيا طارئا . وبالطبع لا ينطوي أيّ من هذه الكتب على التكثيف الغامض لـ (يوليسيز)، وحدّة مستغلقاتها . لكن هذه الكتب تمثل فعلا مزيدا من التطور ، ولربما في بعض النواحي التراجع ، في ذاك التقليد في الرواية الذي نقرنه بالشعر والنظرية الرمزيين وبالحركة الحداثية .

هذا ، وإن معضلة المحافظة على المثالي في « الفن » في الادب التخييلي الحديث قد كانت كبيرة على نحو جلي . وإن هذه الكتب الثلاثة ، وبسبب من مسعاها وقلقها بشأن اللغة، هي استكشافات للامكانيات والصعوبات. ولا تزال المشكلات بشأن الأدب الخيالي التي تومىء اليها هذه الكتب قائمة بالنسبة للكتّاب في الراهن .

الحواشي :

١ ـ اي. م. فورستر ، جوانب الرواية ، (لندن ١٩٢٧) هي الآن اثر ادبي . فإي. لد. براون يتكىء عليه في كتابه « الايقاع في الرواية » (تورنتو ١٩٥٠) ، وهو دراسة ممتازة للطريقة الرمزية في الادب الخيالي . كذلك انظر ويليام يورك تيندال في « الرمز الادبي » (نيويورك ١٩٥٥) .

٢ ـ ليسلي فيدلر ، «Bloom on Joyce. Or Jokey for Jacob» ، مجلة الادب الحديث ، مجلد ١ ، رقم ١ (١٩٧٠) ص ١٩ ـ ٢٩ .

٣ ـ بصدد مناقشة مفيدة لاهمية هذه التطورات ، انظر : ليون ايدل ، الرواية السيكولوجية : ١٩٠٠ ـ ١٩٥٠ (نيويورك ولندن ١٩٥٥) . انظر كذلك ريتشارد ايلمان في كتابه الممتاز Ulysses on the Liffey (لندن ١٩٧٢) .

٤ ـ ان افضل مناقشة لهذا الجانب من فرجينيا وولف نقع عليها في : ديفيد ديتشيس ، « فرجينيا وولف » (نورفولك ، كونيكتيكوت ، ١٩٤٢) ، و « الرواية والعالم الحديث » (طبعة منقحة ، كامبردج ، ١٩٦٠) . وفي المناقشة المماثلة لهذه عن فوكنر ، نقع على افضل ما كتب في ذلك لدى اولغا فيكري ، « روايات ويليام فوكنر » : تاويل نقدي (باتون روج ، لا . ١٩٥٩) .

٥ ـ بشان مناقشة اخرى لهذه التطورات في الادب التخييلي الانكليزي انظر : الان فريدمان ، منعطف الرواية ، (نيويورك ولندن ١٩٦٦) .

٦ ـ بشان مناقشة اكثر توسعا تتناول مالرو على هذا النهج ، انظر كتابي « بعض الملاحظات على تقنية « قدر الانسان » ، في ميلفين ج. فريدمان و جون ب. فيكري (محرران) ، (باتون روج ، لويزيانا ، ١٩٧٠) ص ١٢٨ ـ ٤٣ . انظر كذلك و. م. فروهوك « اندريه مالرو والخيال الماساوي » (ستانفورد ١٩٥٢) . وكذلك من المفيد الاطلاع على كتاب دينيس بوك « اندريه مالرو » (نيويورك ١٩٦٨) .

المدينة في الأدب النثري الروسي الحداثي

بقلم : دونالد فينجر

- ١ -

لم تكن الحركة الحداثية الروسية، وهي السباقة في مجالات الموسيقى، والرسم ، والباليه ، والسينما ، اقل نشاطا في ميدان الأدب . بيد أن كلامنا عن الإنجاز في ميادين الشعر ، والرواية ، والنظرية الأدبية ينطوي على دخول في لجة الفوضى والغموض. والأسباب جلية تماما. فالموسيقى، والرسم ، والباليه ، والسينما تستخدم لغة عالمية . وليست هذه قادرة على ايجاد جمهورها فحسب ، بل كذلك نقادها ، ومفسريها ، وفي المآل مؤرخيها من خلال العملية الطبيعية ، عملية الداروينية الجمالية — إن لم يكن في الوطن الأم ففي مكان آخر . ومنه الفتنا العالمية بسترافنسكي، وشيغال ، وكاندينسكي ، وايزنشتاين وغيرهم من الاسماء الكبيرة في الفنون البصرية والموسيقية الحديثة في العقود الأخيرة في روسيا . لكن هذه الانتقالات في مجال الأدب أعسر من ذلك ، هذا لأن توسط الناشر والناقد المحليين يلعب دورا اكثر حسما ، والاتصال يلفي الطريق امامه مسدودة بشكل أسهل . فالأعمال « العسرة » بحاجة الى وقت لكي تكتشف وتصل الى قرائها المثاليين . هؤلاء القراء أنفسهم يشكلون حلقات وصل في عملية تعاونية من المعرفة والبصيرة المتراكمتين . كذلك لا يمكن للمترجمين أن ينقلوا المشروع ببساطة الى تربة اكثر مواءمة : فحيث الواسطة هي جزء متمم للرسالة لا بد أن يضيع الكثير في عملية النقل . وحتى إنقاذنا لما يمكن انقاذه لا يغنينا عن مترجم يكون أيضاً ناقداً متفننا

وشارحاً ثر"آ ــ وهي خصائص تعتمد ، مرة ثانية على سبل وصولنا الى شغل الآخرين . تصوّر وضع جويس في الراهن إذا ، بعد عشر سنوات من صدور « يوليسيز » ، تمّ حظر ليس انتشار كتبه فقط بل كل نقاش عام يتناولها ويتناوله . ومع ذلك فهذا يشابه الى حد بعيد وضع النثر الحداثي الروسي راهنا في بلاد الاتحاد السوفياتي . وحيث بوسع النقاد أن يطرحوا بخصوص الكتابة في الغرب سؤال « ما الذي كانته الحركة الحداثية ؟ » ــ بمعنى« كيف تبدو لنا الحركة الحداثية في الراهن انها كانت فيما مضى ؟ » ــ فإنه ينبغي عليهم ان يسألوا السؤال بصورة مختلفة فيما يخص الكتابة الروسية . يجدر بنا ان نسأل : كيف ستبدو الحركة الحداثية الروسية فيما او تمّ تجميعها ، ودراستها ، واعادتها الى جمهورها الشرعي ، او بالحري الى ورثة ذلك الجمهور ؟

وعليه ، فإن تقويما للحركة الحداثية الروسية هو متأخر عن موعده ومبكر في آن . بيد انه بمقدورنا أن نرسم ، من الناحية التاريخية ، الخطوط العريضة للظاهرة ونعاين ، في مجال الأدب النثري الخيالي ، بعضاً من ثمارها . فبحدود نهاية عقد الثمانينيات في القرن التاسع عشر، كان العصر العظيم الأول للرواية الروسية قد أفل ، وممارسوها الكبار ــ غوغول ، ودوستويفسكي ، وتورجنيف ، وغونتشاروف ــ إما موتى أو صامتين . وكان لا مفر من أن توضع الافتراضات التي هدت خطا فنهم ، والفهم العام لفنهم من قبل فئات الشعب موضع المساءلة راهنا . فتشيكوف ، بعبارة غوركي ، كان ماضياً في « قتل » الواقعية عن طريق توظيف نزعاتها المتطرفة ــ وهي عملية رأى فيها الآخرون كشفاً لعالم الرؤية الفنية الجديدة . وعليه ، فقد امكن للمنظر الرمزي البارز ، اندريه بيلي ، أن يجد « ديناميت الرمزية الحقيقية » في رؤية تشيكوف السردية ، بحيث يضم كل عمل في جنباته ليس فعل الرسالة الجاهز للتناول بل الابتكار اللفظي المسوغ لذاته . وإذ هي استغنت عن الحبكة فإن قصص تشيكوف قد قامت على التضمين : فبعضها ، من مثل « الصياد » أو «الطالب» قارب شرط الشعر . وكانت الفترة «الحداثية»

في روسيا ، وهي الفترة التي امتدت من بواكير عام ١٨٩٠ الى عام ١٩٣٠، بشكل فائق فترة التبعر الكبرى ، حيث ازدهرت فيها الحركات الرمزية والأوجية ، والمستقبلية ، والتصويرية ، وعشرات المجموعات الأصغر ، وجميعها تميز بالاهتمام الجديد بالكلمة لذاتها . فغوغول ــ وقد عــد مؤخراً أبا الواقعية الروسية ــ اعيد اكتشافه من حيث هــو الرمزي الروسي الأول ، ليصبح فيما بعد أقوى مؤثر محلي (وطني) طال النثر التجريبي للقرن الجديد . كما وجد كل مــن دوستويفسكي وليسكوف كذلك تقديراً جديداً من حيث هما الســلفان المتبنيان والموفران لماض صالح للاستعمال .

ويعود الفضل في كل هذا الاكتشـاف الثاني في جزء كبير منه الــى عمل الرمزيين ــ والذين لقي اهتمامهم الذي لا سابقة له بالتقنية توسيعا على يد النقاد الشكلانيين. وأمسى الكاتب الروسي الذي بدت مسؤوليته الأخلاقية تجاه الشعب في موقع مركزي خلال معظم القرن التاسع عشر فناناً في القرن العشرين : كان فيما مضى وفياً ومباشراً لكنه غــدا الآن واسع الحيلة ومخاتلاً . وقــد اشتغل كثير مــن الشعراء العظام علــى الأشــكال النثريــة ــ بيلــي ، وبريوسوف ، سولوغوب ، وباسترناك ، وخليبنيكوف ، وكوزمين ، وماندلستام ــ ولم يكن مزاولو النثر أقــل جذرية في تجاربهم ، من مثل ريميزوف ، وبابل ، وأوليشا ، وزامياتن ، وبيلنياك ، وإذا كان الخط الفاصل بين الشعر والنثر يغشاه الضباب ، فكذلك كانت الحال بين النثر الأدبي واللا أدبي. لاحظ الانتاجات الهجينة لـ : ف. ف. روزانوف وفيكتور شلوفسكي . جميع هؤلاء يستحقون فصولاً في التاريخ غير المدون للنثر الروسي المحدث ــ الــى جانب غيرهم من الشخصيات الأدبية الأكثر حداثة مــن امثال ابرام تيرتز (أندريــه سينيافسكي) الذي يمثل عمله عودة الاشتغال والتجريب على الفانتازي والغريب . لكن وإن بدا بيان (كاتالوج) بسيط للتجريب قابلاً للتطبيق هاهنا ، فإنه سيكون بالضرورة ضيقاً ومحدوداً . علــى أن شيئاً مــن الإنجاز الهام والمتنوع في مجــال الأدب النثري الحداثي يمكن تمثيله في

مجموعة ثلاثية من الكتّاب ممن تتوافر أعمالهم المتماثلة في البراعة الفنية والأهميــة في نسخ انكليزيــة ويربط بينهــا موضــوع مشترك ـ ســان بطرسبورغ ، العاصمة الامبراطورية ومركز الصـدمات التي كانت تغـير المشهد الثقافي لروسيا .

— ٢ —

اول هؤلاء هو اندريه بيلي (١٨٨٠ ــ ١٩٣٤) . وإذ كان بيلي شاعراً، ومنظراً ، ومروجاً للحركة الرمزية ، وناقداً ، وعروضياً ، وناشـراً ، وكاتب مذكرات ، فإنه كان كاتباً وفير الانتاج بشكل كبير . وبما انه كان المعياً ومتطوحا لا يستقيم على حال واحدة فقـد وفر صـورة مغايرة وفريدة في القرن العشرين للأدب المحترف في روسيا ، بعد ان قدم نثراً متقناً لم يكن (بحسب زامياتن) مكتوباً بالعاميـة الروسية أكثر مما كان نثر جويس مكتوباً بالعاميــة الانكليزيــة ـ فمصــطلحه كــان مصطلحاً شخصياً ، بالحري ، جعل منه واسطة لرؤيا غريبة نورانية . فكثير من ادبه النثري يعامل تقاليد الرواية بحرية معادية للمأثور القديم . فالنثر ذاته إيقاعي على نحو متكرر ، تحويل شبه موسيقي للأفكار البارزة التي تتخلله وللمواد الصوتية . وفي مقدمة آخر رواية نشرت له زعم انه لـم يحل دون وضع العمل في شكله الصحيح ، اي في شكل الأبيات الشعرية، إلا مقتضيات المساحة . ورائعته ـ وهي بتعبير نابوكوف « إحدى روائع اربع ضمن ما كتب من نثر في القرن العشرين » ـــ هـي « بطرسبورغ » (١٩١٣ ، ١٩١٦ ، نقحت عام ١٩٢٢ ، ونشرت في ترجمتها الانكليزيــة الوحيــدة تحت عنوان « سان بطرسبورغ ») . وقــد نعتت بالروايــة التكعيبية ، وهذه إشارة ملائمة للطريقة التــي تسلك فيهــا مستوياتها المتعددة : فظاهرها ـ وهذا ما تم توظيفه على مسـتوى الموضوع والأثـر ـ صيــغ بشكل يجعــل من العسير التاكد في آيــة لحظة معينــة ايــة مستويات هي الرئيسـة وايها الثانوية ، ايها المجازية وايها « الواقعية » بحسـب تعابير السرد الخاصة .

أما الحبكة فهي لتلك القصص السياسية المثيرة حيث يتم تطويرها على خلفية دقات قنبلة زمنية وافق نيكولاي أبولونوفيتش ، وكان يوماً طالباً وثورياً فاتر الهمة ، على دسها في بيت والده ، وهو السناتور الشديد البأس أبولون أبولونوفيتش أبليوخوف . وتشمل قائمة الشخصيات ذوات الأسماء المستعارة على عملاء مزدوجين ، وإرهابيين ورجال شرطة سرية، وبوهيميين وأفراد مجتمع.والوتيرة دوستويفسكية الطابع كما هي شأن العديد من الأمكنة المدقعة داخل المنازل . لكن المشاهد الشارعية هي غوغولية الطابع ، وإحدى الحبكات الفرعية هي تولستوية الطابع ، وتتجمع سلسلة من النواحي التخللبة البارزة البوشيكنية الطابع لتشكل مشهداً مركزياً هو إعادة للمشكلة الحاسمة المأساوية في ((الفارس البرونزي)) ، وقد عرضت في تعابير تذكر بالمواجهة بين إيفان كارامازوف وشيطانه . وعليه فإن عنصر التجمع الأدبي قوي . وهو يفيد ، إضافة الى جملة اقترانات موسيقية ، وشعرية ، وخيالية أسطورية ، وتاريخية في اضافة وقار مفارق ، نوع من عظمة غريبة ، الى الابتذال ، شبه الأفلام الكرتونية ، الذي يسم القصة والبذاءات المربكة الصوت السردي الذي لا يثبت على حال . وبكلمة ، فإن جعبة الحيل عند بيلي مستمدة من شغل سابقيه في تقليد بطرسبورغ القديم العهد . وبالتالي فهي تعمل عمل موضوع القصة . وتعمل الدافعية ــ بالمعنى الأوسع ــ لا لتجعل القصة مقبولة من الناحية الانسانية بل بالأحرى لجعلها متماسكة من الناحية الرمزية ومشروعة من الناحية التعبيرية .

وعليه ، يبرز السناتور ، وهو ((شخصية جافة غير ذات اهمية على الاطلاق)) بالتعبير اليومي ، خلال كامل النصف الأول للكتاب بصفته الرسمية ــ حيث هو ، كما يقدمه بيلي ، ((قوة بالمعنى النيوتوني)) (والتي هي ، كما يجري تذكيرنا ، ((قوة خفية))). وبينما هو يجلس الى مكتبه فإن رأسه الأصلع يطلق سهاماً ضوئية تبرق عبر روسيا . ((وعيه جزء منفصل عن شخصيته : والحق أن شخصيته بدت للسناتور مجرد علبة جمجمة وأشبه بصندوق فارغ)) . وخلال كامل الكتاب يتم

التشديد السردي على التقديم شبه الأدبي للتجريدات. وإذا ما استخدم السناتور سلطته فإن السلطة سيتم إبرازها على هذا النحو . وعلى المنوال نفسه إذا ما قيل إن الجماهير المدينية عديمة الوجوه ومغفلة الأسماء فإن بيلي سيصفها بأنها « متعددة الاقدام فاقدة الرؤوس » وأطياف متدفقة . وهو يعلن : « إن شوارع بطرسبورغ فيها خاصية واحدة لا يرقى إليها الشك : فهي تحول شخوص المارة الى أطياف » . وتتقاطع المشاة مع « أرتال من المحادثات » ــ مما يجري تصويره على الصفحة . وكما هي الحال مع غوغول ودوستويفسكي فالمدينة ذاتها ضبابية ، وغامضة ، ورمادية على نحو مميز(١) . وحده الحضور المهيب المتضاءل يوفر مقابلاً رمزياً من خلال لمسات اللون الزاهي التي تؤذن بمقدم بعد زمني آخر :

> شمس حمراء هائلة كانت تفر فوق النيفا : وبدت بنايات بطرسبورغ وقد تضاءلت وتحولت الى شريط أثيري أرجواني مشبع ضباباً . وقد عكست النوافذ الضياء الناري الذهبي . شعت القمم الشاهقة بالألوان الياقوتية الحمراء ، وغزت الأضواء النيرانية الوهاجة الفجوات والبروزات وأضرمت النار في تماثيل الكرتيد وأطناف الشرفات القرميدية ... و ــ كان الماضي يتوهج هناك .

لكن اللون ، والجمال ، والتناسق ليست إلا بقايا أثرية . ذلك أن الحاضر هو فوضى ــ يتحرك صنوب نهاية ، تملؤه شخوص رؤيوية . وفي الحلم يزور أحد الطورانيين القدماء ابن السناتور ، وهو يوضح أن مبدأ الثورة الذي يمثله الابن ومبدأ النظام الرجعي الذي يمثله الأب يؤولان في النهاية الى الشيء ذاته : « قضية منغولية » ــ هي ، إذا جاز القول ، نهاية النزعة الأوربية Europeanism (حقبة سان بطرسبورغ). وحدها الوسائل على تباين : أولاها هي العنف المدمر ، والثانية هي الشلل . وعندما يزور الحصان البرونزي نفسه الارهابي دادكن المصاب بالهلوسة

(والذي يدعو نفسه « لب الثورة ») ، رامزاً الى الحلول الأخير للجنون ودافعاً إياه الى ارتكاب الجريمة ، فإن المعنى الأكبر لدائرة اكتملت يحضر ثانية :

كان العملاق البرونزي يعدو خلل الزمن وقد أكمل الدائرة عندما وصل الى اللحظة الحاضرة . انصرمت العصور متسارعة . اعتلى نيقولا الأول العرش . وبعده كل من حملوا اسم ألكسندر . والكسندر ايفانوفيتش دادكن ، وهو نفسه طيف ، غلب العصور دون أن يهدأ له بال ، يوماً إثر يوم ، سنة بعد سنة ، يجول هنا وهناك في المناظر المنبسطة لبطرسبورغ ــ في اليقظة والحلم . طاردته قعقعة المعدن هو والآخرين بكافة ، محطمة حياتهم ...

هذه الضربات ستحيل الى نتف ليبانتشينكو (العميل المزدوج الذي سيقتله دادكن بعد هذه الزيارة ، بينما تصور إشارة الانتصار لديه الفارس نفسه) ، مدمرة العليّة (حيث يعيش دادكن) ، وبطرسبورغ . وكذلك سيتهشم رأس أبليوخوف الأصلع .

والحق أن الرواية بأكملها هي حلقة من عودة الأرواح المسكونة . فالعناصر التي أخضعها بطرس الأكبر عند إشادته لمدينته تحطم قيودها ــ في شكل الثورة ، والجنون ، والغموض ، وسوء التناسب ، والإشاعة ، والهوية غير المؤكدة . وقد استحضر بطرس نفسه في شكل الهولاندي الطائر وفي صورة تمثال الفارس على جواده ، حقيقةً (لا تني الشخصيات الرئيسة عن المرور به) ومجازاً (في انكسار صورته عبر قصيدة بوشكين) . فالشيطان ، متنكراً كفارسي ، يزور دادكن ــ ولمغزى خطبته الطويلة عن بطرسبورغ مشروعية مستقلة تماماً عن حقيقة انه رؤيا . يتجلى المسيح في سلسلة ظهورات ملتبسة ــ ففي إحدى الحالات يبدو

حقيقة أنه رجل شرطة سرية ـ مشيراً على الأقل الى التوق إليه من جانب الشخصيات التي يقاربها .

ويشدد بيلي على أن هذا بمجمله واقعي بشكل عصيّ على التحويل ، وذلك بالطريقة الوحيدة ذات الشأن . فالأرواح المسكونة والهلوسات تكتسب وجوداً موضوعياً . وهذا يشبه تماما الرداء التنكري الاحمر في الرواية الذي ما إن يظهر في عمود جريدة حتى « يتكشف عن سلسلة حوادث لم تحدث قط (إنما بقادرة) كيما تهدد الهدوء (العام) » . في هذا العالم المضطرب تكون الأشياء المختلفة حقائق واقعة . وضمن الرواية تفقد مستويات الشعور المتحدة المركز نسبيتها المشوشة (بتشديد وكسر الواو) بينا تقيم وجودها في عقل القارىء . ولهذا السبب يمكن لبيلي أن يجلب الانتباه الى حيلة ابتكاره بالكامل ـ ولذا فهو ينهي الفصل الأول بقسم معنون : « لن تنساه قط » :

في هذا الفصل شاهدنا السناتور ابليوخوف . وشاهدنا أيضا أفكاره التافهة في شكل منزل السناتور ، وفي شكل ابن السناتور ، والذي يحمل في مخيلته كذلك أفكاره التافهة الخاصة به . وأخيراً شاهدنا طيفا تافها احر ـ طيف الغريب .

انبثق هذا الطيف بالمصادفة في شعور السناتور ابليوخوف ، وهناك اكتسب وجوده السريع الزوال . لكن شعور أبولون أبولونوفيتش هو شعور وهمي ، ذلك لأنه هو أيضاً له وجود سريع الزوال ، وهو نتاج خيال المؤلف . لعبة دماغية لا طائل تحتها .

اللعبة الدماغية مجرد قناع . وأسفل القناع ذاك يحصل غزو للدماغ من قبل قوى شتى . وعلى الرغم من أن

ابولون أبولونوفيتش قد يكون من ابتكار دماغنا فإنه سيفلح في دّب الرعب بما له من وجود مترنح آخر يهاجم في الليل .

لقد أسبغت صفات هذا الوجود على أبولون أبولونوفيتش و ... على لعبته الدماغية . وما إن يشرع دماغه باللعب مع الرجل الغريب الغامض ، حتى يصير ذلك الغريب الى وجود بالفعل : ولن يختفي من مناظر بطرسبورغ ما دام للسناتور وجود مع أفكار من ذلك النوع ، ذلك لأنه حتى فكرة ما قائمة في الشعور تمتلك وجودها الخاص بها .

أيمكن لرجلنا الغريب ، والحالة هذه ، أن يكون غريباً حقاً ! وأمن الممكن أن يكون طيفاً رجلنا الغريب حقيقة واقعة !

وسيتعقب ذلك الطيفان الرجل الغريب ، مثلما سيتعقب الرجل الغريب بكل حماس السناتور . وذلك السناتور العتيق سيتعقبك ، أيضاً ، أيها القارىء ، في عربته السوداء . سيفعل . ومن الآن فصاعدا لن تنساه أبداً أبداً .

هذا ، ومن الواضح ان الهدف المركزي لخيال بيلي الخصيب هو توظيف وتوسيع الشخصية السوريالية قبلا للمدينة كما تحدّرت اليه من التقليد البوشكيني ـ الغوغولي ـ الدستويفسكي ، وهو تقليد كبر من خلال اضافة من الجو المحيط : كانت سان بطرسبورغ من قبل المكان الشبحي الذي ترعرعت فيه ضروب من الشواذ ـ حيث تعقب تمثال رجلاً صغيراً غفلاً من الاسم من خلال جنون حتى الموت . وحيث قادت المصادفة ضابطاً متزناً عن طريق الاغراء الى النهاية نفسها ـ الجنون والموت . وحيث أشعل الشيطان ذاته مصابيح الشوارع على امتداد الطريق الرئيسة « كيما يظهر جميع الأشياء في لبوسها غير الواقعي » . وحيث توارى جاسوس ليعيش حياته الوجيزة في شكل موظف كبير .

وحيث الهذيان (والافكار الغربية) قادت طالباً معدماً الى انتهاك مبادئ الحياة الانسانية ذاتها ، وملاقاة أداة خلاصه في شكل عاهرة تقية . والقدر في شكل آلهة الانتقام Nemises ، وهو متضمن في الكثير من هذه القصص ، يحكم المدينة يقود خطا ضحاياه ويهزأ من ادعاءاتهم بامتلاك الارادة الحرة . و (بطرسبورغ) تقر بهذا الارث باستحضارها لعديد من أساليبها ، وتضمينها صورها الرئيسة ، وتعميق جوها الكابوسي . بيد انها تفعل هذا كله لاثبات مسألة تاريخية . وبؤرة الموضوع هي ثورة ١٩٠٥ — ليس أحداثها بل جوها ، وحسها ومغزاها(٢) . تلعب الثورة دور الموسيقا الخلفية بينما يقدم المؤلف سريان الاشاعات الكاذبة حول الدومينو(*) الأحمر ك « مفتاح لحوادث ١٩٠٥ » . وحتى لو كان التفسير الكامل لهذا « المفتاح » يكمن في مأثور الحكمة الانسانية فإن انواع عدم الاصالة في الكتاب ليست ، كما هو واضح ، مجرد اشارات بأن الأزمنة يعتورها اضطراب ، بل رموز للرؤيا الوشيكة الحدوث التي يستحضرها الراوي بوضوح ، والمرتسمة لشخصياته الثلاث الرئيسة في الاحلام . وفي تعاظلها ، فإن هذه الاحلام تبدو وكأنها تؤكد بعضها بعضاً ، ومنه الايحاء بأنها زيارات من المستوى الكوني ذاته . جميعها يكتسي أهمية . لكن زيارة دادكن تكتسي اهمية خاصة — فهي لا تتصل مباشرة مع تقليد سان بطرسبورغ فحسب (يدعوه بيلي ، ايفجيني من نوع جديد ، مشدداً على الطريقة التي يعيد بها تمثيل قدر ضحية بوشكين السيئة الطالع في قصيدته (الفارس البرونزي) لكنها تغزو شعوره اليقظ ، وتدعي أحقيتها فيه كلية في المآل . زد على أن دادكن ، في وصفه لأحلامه ، يتلفظ ويعمم ما هو ضمني في موقع آخر .

وفي الكوابيس الثلاثة التي تحل به كل ليلة يسمع « كلمة سخيفة وخالية من كل معنى » — enfranshish — « يتصارع » من خلالها « مع قدرة مجهولة » . واذ هو مدرك أن هذه تعني أن مرضاً من نوع ما يهاجمه فإنه يعلق قائلاً :«هل تظن أني وحدي أقاسي ذلك ؟ أنت يا نيكولاي

(*) الرداء التنكري الاحمر ، كما ورد سابقاً (المترجم) .

أبولونوفيتش مريض كذلك . الجميع تقريبا مرضى ... في هذه الأيام أصادف هذا الاعتلال الدماغي ، هذا التحريض المراوغ في كل مكان » . وشأنه شأن إنسان تحت الأرض عند دوستويفسكي فهو مجرد تجل متطرف لنزعة عامة . ولذلك فهو يقر بأنه محرض هو نفسه ــ « لكن فقط باسم فكرة عظمى ، أو ، بالحري ، نزعة جديدة في التفكير » ــ وهذا ما يتعرفه على أنه « تعطش عام للموت » .

تتوافر الشهادات بكثرة ، سواء داخل أدب تلك الفترة أو خارجه، بأن مثل هذا الافتتان بالموت كان ملمحاً أساسياً في تلك الحقبة . فقد وصلت حوادث الانتحار ، في الأدب والواقع ، الى معدلات وبائية . وسيطرت الجريمة والجنون ــ وقد تم تناولهما بمزيج من الرعب والاستخفاف ــ على الشاعر والرواية الى درجة وصف الناقد كورني تشوكوفسكي (في مقالة عنوانها « المقبرة الممتعة ») المشهد الحالي بأنه « نوع من خليطة ميتافيزيقية موسيقية لأوفنباخ » . وقد لاحظ أنه على الرغم من مواصلة الأدب مناقشة « المسائل الأكثر هولا » فانه فعل ذلك بخفة غريبة ، ونزعة غير معهودة لخلط « عدة أساليب ، وعدة حقب وعدة أجناس في عمل واحد » . وقد عرف هذا الأسلوب لانحطاطي المنير للشجا لاحقاً بأنه « الاحساس ، الثقيل والمنعش في آن ، أن يكون الواحد هو الا في سلسلة » . ومع كونه أكثر غموضاً في (بطرسبورغ) فإنه يتخلل الكتاب . قريباً من الذروة عندما يناقش دادكن مغزى هلوساته ، يطرح الأساس المنطقي للرواية بنعته هذه الأشياء بـ « الأحاسيس الرمزية » ويلاحظ قائلاً « بالطبع ، سيدعو الحداثي هذا ، الاحساس بالهاوية ، والبحث عن صورة توازي الاحساس الرمزي » . هذا ، وأن جو رواية (بطرسبورغ) هو ذلك الاحساس . يمثل الكتاب بأكمله « بحث » ببلي « عن الصورة » .

ومع افتراض كل ما تقدم فإنه يمكننا تقويم ملمح أخير واحد للرواية التي ، حسب معرفتي ، لم تلق اهتماما نقدياً . يخطر ببالي الحضور المتنامي في الثلث الأخير من الكتاب للسيكولوجيا **الطبيعية** (العادية) من

خال الايراد المتأخر للخلفية البيوغرافية التي تعطي منظوراً جديداً لخبرات ابولون أبولونوفيتش وابنه ، نيكولاي . فالسيناتور يفقد سلطته وقتذاك (في المشهد التنكري) وقت أن يغزو غدر ابنه شعوره . والنتيجة : « مقابل الخلفية الملتهبة للامبراطورية الروسية المشتعلة ــ وعوضا عن شخصية مزركشة بالذهب ــ شاهدنا عجوزاً مسكيناً مبتلى بالبواسير ، أشعث الشعر ، غير حليق ، يتصبب عرقا في جلباب نومه » . والآن فان وضعه البيتي ، حاضراً وغابراً ، يتصدر الأحداث . والسرد نفسه يهبط ــ وللمرة الأولى الى تصوير شبه واقعي . تعود زوجة السناتور الهاربة . وهو يقبلها . وحتى الابن الشبحي يبين أنه « لا يقوى على مقاومتها » : جاثياً على ركبتيه أمامها ، عانقها وضغط على ركبتيها ، واطلق شهقة محمومة ــ لم يدر أحد ما السبب . اهتزت كتفاه العريضتان (في بضع السنوات الاخيرة لم يخبر اية مداعبة حنونة) ــ بكى وهو يقول « ماما ، ماما » . باختصار ، لقد عدنا الى « الحالة السوية » . تركت هذه الشخصيات الأدوار والوسط حيث كان وجودها الخاص ، مما يوحي بأن عاصفة كونية قد مرت ، ومعها تلاشي الاساس المنطقي لكل الصور الرمزية والوسائل السردية الغريبة . على أن هذا الابتعاد عن زخرفات الحركة الرمزية هو رمزي بحد ذاته : ان تلاشي عالم (بطرسبورغ) هو تلاش لسان بطرسبورغ السوسيو ثقافية التي بقيت قرنين وحافظت على الأسطورة منذ زمن بوشكين .

وبعد مرور عام على صدور (بطرسبورغ) في كتاب نرى أن الاحداث قد أكدت حدس بيلي الأساسي ، وبالتالي أثبتت صحة استراتيجيته ، والتي تمثلت في استخدام مكونات الاسطورة التي ورثها لتصوير « الاحاسيس الرمزية » لعام ١٩٠٥ ، وهي نفسها مثقلة بالاحساس بالنهاية . وفي نجاحه ضرب بيلي مثالاً برهانياً عن العلاقة التي كان شاعر آخر من « مدينة غير واقعية » أخرى يفترضها بين التقليد والموهبة الفردية .

- ٣ -

وسط الاضطرابات التي أحدثتها ثورة ١٩١٧ وما بعدها ، وفي ظل نشاط شعري متواصل اتخذت اكثر الأشكال التجريبية جدية في النثر شكل القصص ، والاسكتشات ، والقطع الصغيرة . ضمن هذه الصيغ القصيرة كتب كاتبان كبيران ، وهما أوزيب ماندلستام وايفجيني زامياتن ، خاتمتين مشهورتين في الكلمة التابينية لبيلي — في وقت كانت سان بطرسبورغ قدسميت من قبل بيتروغراد وبعد ذلك بفترة قصيرة لينينغراد .

هذا ويتنامى الاعتراف بماندلستام ، والذي ولد عام ١٨٩١ وتوفي في معتقل سيبيري عام ١٩٣٨ ، كواحد من كبار شعراء عصره برغم الخطر الطويل على اي نشر ذي قيمة لأعماله في الاتحاد السوفياتي . وقبل وفاتها بفترة قصيرة ابلغت آنا اخماتوفا عن « طفرة الحماس » التي انتابت الشبيبة الأدبية في تلك البلاد من جراء كتاباته النثرية (يتوافر الآن مختارات مترجمة مع تعليقات عليها في اللغة الانكليزية قامت بها كلارنس براون) . وعلى خلاف اي شيء آخر في روسيا كتب قبلئذ ومنذئذ فإن هذا النثر يشهد على اعتقاد المؤلف الراسخ بأن الثورة لم تؤذن بنهاية حقبة ثقافية فحسب بل نهاية الاشكال والصيغ المرتبطة بتلك الحقبة . وقد بدا أن الشروط المسبقة للأدب النثري التقليدي قد تلاشت . فقد قزّمت القوى الاجتماعية الفرد (لم يجد ماندلستام فائدة في ظاهرة الأرواح الخفية عند بيلي) . اما بالنسبة للفنان فقد تعرض مشروعه ، قبل حياته الشخصية ، للتشكيك . وقد كتب عام ١٩٢١ « تشحب التمايزات الاجتماعية والمعارضات الطبقية أمام التقسيم الحالي للشعب الى أصدقاء الكلمة واعدائها » . « لقد أطلت حقبة بطولية جديدة في حياة الكلمة . الكلمة هي اللحم والخبز . وقدرها قدرهما : المعاناة » . وهذا يمثل في أعمق مستوى له موضوع الكتابات النثرية عند ماندلستام .

ويمثل (الطابع البريدي المصري) (١٩٢٨) الدعم الشبه السوريالي : بالمعنى العشوائي الواضح) للقطع الصغيرة مقابل اطلال سان بطرسبورغ

المتلاشية . وبينما كانت الرواية عند بيلي حبلى بالتوقع الدرامي فإن القصة السردية الموجزة عند ماندلستام ـ والتي تتأبى على التصنيف ـ مشربة بالرعب . وهو يكتب قائلا : « إنه لأمر مرعب أن نتصور أن حياتنا هي حكاية دون حبكة أو بطل مؤلفة من خراب وزجاج ، ومن الثرثرة المحمومة عن الاستطراد العرضي المتواصل ، ومن هذيان انفلونزا بطرسبورغ » . هذا ، وتكمن البطولية في كلمته في تجسيدها الناجح وتجاوزها لهذا الرعب ، في التكافؤ الذي حققه بين الحياة والقصة .

تتناول القصة السردية الموجزة ، على خلفية صيف ١٩١٧ في كيرينسكي ، « عندما كانت حكومة الليمونادة في سدة القيادة » ، أحد الشخوص ويدعى بارنوك ، « الرجل الصغير » التقليدي على النهج البوشكيني ـ الفوغولي ـ الدستويفسكي(٤) ، والذي يرى الآن ك « بذرة ليمون ملقاة في داخل احد الشقوق في صخر بطرسبورغ الغرانيتي (كيما) يتم تناولها مع القهوة التركية من قبل الليل المجنح المقترب » . يهتف الراوي في احد المواقع « يا الهي ، لا تجعلني مثل بارنوك ! أعطني القوة لأمايز بيني وبينه ... ذلك لانني ايضاً اعول على بطرسبورغ وحدها ... » . وفي الحال سيتبدى أن بارنوك هو ابتكار المؤلف وأناه الأخرى ، مشارك في الأعمال الشبحية وموضوع من جملة مواضيع في التأملات المحمومة لماندلستام ـ الغنائية ، التهكمية ، المكروبة ـ بخصوص الموضوعات ذات الصلة في الأدب الروسي ، وثقافة سان بطرسبورغ ، والذاكرة (والممثلة على نحو لافت ب « فتاة يهودية مريضة تنسل من بيت والديها الى محطة نيقولا بعد أن يتهيأ لها أن شخصا ما قد يظهر فجأة ويأخذها بعيدا ») ، والبقاء حيا . وكل واحد من هذه المواضيع حاضر في المواضيع الأخرى بكافة ، وتشكل الصيغة المعقدة ذاتها ، والخواتيم المفككة وكل شيء ، الرسالة الشعرية . يكتب ماندلستام قريبا من النهاية :

« دمّر مخطوطتك ، لكن انقذ ما كتبته في الهامش من جراء الملل ، ومن جراء العجز ، كما لو كان الأمر حلما . هذه الابتكارات الثانوية واللاارادية لخيالك لن تذهب هباء في العالم بل ستحتل مكانها خلف المنصات الموسيقية الشبحية ، مثل كمنجات ثالثة في مسرح مارينسكي ، وعرفانا بالجميل لمؤلفها ستعزف افتتاحية « ليونورا » أو « ايجمونت » لبيتهوفن .

مقامرة يائسة قائمة على ايمان اكده الزمان .

والتلخيص ليس يقتصر عن إيفاء تعقيد الموضوع في نثر الشاعر فحسب، بل يتجاهل تماما التعابير اللبقة على كل صفحة والقابلة للاقتباس. وعليه ، فمثل « الجلبة الباذخة لعربة الدروشكي » والتي « تتلاشى في الصمت » في الفصل ٥ ، يجب اعتبارها « موضع شك مثل صلاة لابس الدرع » وبالمقارنة ، فان نثر ايفجيني زامياتن أسهل على تعرف سماته رغم أنه أكثر تعدداً وتنوعاً ، وذلك بسبب التزام مؤلفه المبدئي بالابتداع ، وهي نظرية تشكل ثورة دائمة في الفنون . وتحاجج مقالته ، « في الادب . والثورة ، والانتروبيا(*) » (١٩٢٤) بقوة الى جانب المنشقين لكونهم « العلاج الوحيد (المرّ الطعم) لانتروبيا الفكر البشري » . وبرأيه فان « الخاصية الشكلية للأدب الحي هي ذات الخاصية الداخلية : نفي الحقيقة ، اي ، نفي ما يعرفه الجميع وما عرفته أنا حتى هذه اللحظة . فالأدب الحي يهجر الطرق القويمة ، والطرق الدولية العريضة » . وقد سمّى أفضل فنون زمانه (بما فيها فنه هو) « الواقعية الجديدة » أو « التركيبية » ، نوعاً من انطباعية لاحقة :

إن الأوصاف القديمة ، والمتمهلة ، والصريرة (تصرّ كالباب) هي شيء من الماضي . القاعدة في هذه الأيام هي

(*) الطاقة غير المستفادة في نظام دينامي حراري (المترجم) .

الايجاز ــ لكن كل كلمة يجب ان تكون عالية الشحنة ، عالية الفولطيـة . يجب أن نضغط في ثانية واحـدة ما شغل في السابق دقيقـة من ستين ثانيـة . وعليه ، يصبح تركيب الجملة إيجازيا ، وسريع الزوال . ويتم تفكيك الاهرامات المعقدة من الفترات الزمنية حجراً إثر حجر الى جمل مستقلة. وعندما تسير بسرعة فإن العـادي والمعترف بـه يزوغ عن العين : ومنه الرمزية والمفردات غير العادية ، والمريعة غالبا . والصورة هي حادة ، وتركيبية ، ذات ملمح وحيد بارز . . . وقـد تم غزو قاموس الكلمـات بالتعابير الريفية ، والتعابير الجديدة ، والعلم ، والرياضيات . والتكنولوجيا .

هذا ، ويظهر عمل زامياتن كل هذه الخصائص . ونظرا لأنه يخدم حساسية اقل تعقيدا من حساسية ماندلستام فإنه يشابه في التقنيـة والفهم ذلك العمل الترسيمي البارع ، عمل الرسام ومصور البورتريه بوري انينكوف .

ف « الكهف » ، على سبيل المثال (كتبت عام ١٩٢٠ ونشرت عام ١٩٢٢) تقدم صورة عن الصراع الأســاسي في سبيل الحياة في ســان بطرسبورغ الحرب الأهلية الشتوية . « الجليديات ، والفيلة الشمالية ، والقفاز . والجروف الليلية السوداء ، والتي تشابه الى حد ما لمنازل ، وفي الجروف كهوف . ولا احد يعلم من يصرخ بصوت عال ليلا على المر الحجري بين الجروف ، ومن ينفخ غبرة الثلج ، ويتشمم ممر العبور » . وعليه ، تفتتح القصة مؤسسة للجو و « لرحم الاستعارة » . وحيث إن شروط الوجود قد رجعت الى شروط إنسان ما قبل التاريخ ، فإن الكون ذاته قد تقلص الى أبعاد « الكهف بحجم غرفة النوم » . « وفي مركز هذا الكون ــ الهه ، اله الكهف القصير القوائم ، الصدىء ، الرابض ، الشره : الموقد الحديدي . « ولاسترضاء هذا الاله ، للبقاء على قيـد الحياة ، فإن مارتن مارتنيتش المثقف يطعمـه حطب وفود سرقـه من جيرانه ، وكتبا ، واوراقا . وعبثا . ذلك أن صنيعه الوحيد يمكن أن

يتمثل في تقديم السم الذي يرغب في تجرعه بنفسه الى زوجته المريضة المتضرعة . هذه الصورة المأساوية ، وقد أضفى عليها غرابة ومهابة حبك الصور في العرض ، تمثل تعليقاً فنياً أخيراً على طبيعة وكثافة سان بطرسبورغ من خلال بانوراما الاندثار الجليدي .

- ٤ -

بطريقة أو بأخرى ، تنحو الانجازات العظمى للنثر الروسي الحداثي ـ والذي تتصدره الأمثلة هذه ذات التوجه السان بطرسبورغي ـ نحو الهيمنة عليها من قبل الاحساس بالزمن التاريخي ، مما يعكس ادراكاً وسواسياً وغالباً جمعاً ممضاً بين متنافرين تجاه عبء الماضي . ويمكن مشاهدة هذا في المنمنمات الذكية والاكثر شهرة لدى اسحق بابل واوليشا ، وكذلك في شخوص فيكتور شلوفسكي كما نقع عليها في كتاباته (مثلا ، حديقة الحيوان ، ورحلة عاطفية) . وهي تشي بالكثير من شغل نابوكوف المشبع جدا بشجا النفي في الزمان والمكان . هذا ، وتتناول رواية نابوكوف الأخيرة التي كتبت باللغة الروسية ـ العطبة (١٩٣٧ ـ ٨) ـ بعد إبانتها حذقاً ومستويات تضاهي ما جاء في (بطرسبورغ) لبيلي ، تتناول الثقافة الروسية التقليدية . ويلاحظ المؤلف نفسه « مشاركة .... شياطين الشعر الروس في التوزيع الاوركسترالي للرواية ، ويصف بطلة كتابه بأنها « ليست Zina بل الأدب الروسي » . ويمكن قول ذات الشيء تقريباً عن عمله الأحدث ، « آدا » (١٩٦٩) بما يشتمل عليه ضمناً من تلميحات أدبية ذات دلالة .

وفي روسيا ذاتها أوقفت الحركة الحداثية بشكل تعسفي في بداية عقد الثلاثينيات من هذا القرن ، قبل أن تستنفد طاقتها ، ويتشكل جمهورها ، أو يظهر للملأ مدى وعدها القابل التحقق . ولا يزال الراي السوفييتي الرسمي يصورها على انها الخصم البورجوازي الخطر للأدب الديمقراطي والواقعي . وبوريس باسترناك الذي أعطى عينة غير عادية من اسلوب سردي متفرد في جدّته في « طفولة آل لوفر » (١٩١٥) نبذ

مثل هذا الكتابة لكونها متكلفة وذلك عندما شرع ، أواخر عمره ، في عمله النثري الرئيس « دكتور جيفاكو » . وتمشياً مع مرامي تلك الرواية فقد عُدّت البساطة وسهولة التناول صفتين مرغوبتين بشكل أكبر ، ومن الواضح ان إيثاراً مشابهاً أرشد سولجنتسين في مراحل تطوره ، هذا المؤلف الذي يلامس عمله التقليد الواقعي للقرن التاسع عشر ويجدده . ومن الناحية الأخرى ، فإن « قصص من غرائب الخيال » لأبرام تيرتز (أندري سينيافسكي) ومقالته المشهورة « في الواقعية الاشتراكية » بانتصارها لـ « الفن التخييلي » ، ورغم أنهما نشرتا في الاتحاد السوفياتي ، تشهدان فعلاً على بعض استمرارية خفية . وحده حلول التخلي عن التحفظ سيسمح بتجميع التراث وإمكانية التقويم التاريخي المسؤول . وفي الآن ذاته ، فإن صدور النصوص الروسية المحظورة خارج روسيا (نثر بيلي ، والاعمال الكاملة لزامياتن ، وماندلستام ، وباسترناك ، وخليبنيكوف ـ وكلها صدرت مطبوعة في الغرب فقط) ، اضافة الى الكم المتنامي بشكل بطيء للترجمات ، يثبت صحة الرمزية المتفائلة في عبارة ميخائيل بولغاكوف « المخطوطات لا تحترق » ، وهذا ما حفظ ونمّى إرثاً ادبياً حيوياً .

الحواشـــي :

١ ـ كان بيلي على الـدوام يتصف بحساسية خاصـة تجاه الرمزية اللونية . في عـام ١٩٠٩ كتب : « نحن نعيش في عالم الغسق ، لا ضوء ولا ظلام ـ انما نصف اظـلام رمادي » . وفي كتابه اللاحق عن غوغول (١٩٤٣) يعلق على الطيف اللوني لكتابتـه (بطرسبورغ) ويجد أنه يتطابق مع تراجيكوميديا ..... الظلام .

٢ ـ قارن : ملاحظة بيلي في مقالته « الرمزية » ، « ان الحياة حولنا هي انعكاس باهت لصراع القوى البشرية الحيوية مع القدر . والرمزية تعمق إما الظـلام أو النور : وهي تحول الامكانات الى حقائق واقعة ، انها تسبغ الوجود عليها » .

٣ ـ قارن : « فنجان العواصف الثلجيـة » لبيلي: « لقـد حاولت بالدقة التي أستطيع ان اصور بعض الخبرات التي ، إذا جاز القول ، تشكل خلفية الحيـاة العاديـة وليست ، في الجوهر ، عرضة للتجسد في صور » .

٤ ـ بارنوك نفســه يدعى مرتين « طابع مصري » دون تفسـير . علـى ان البروفيســور أومري رونن قد اقترح مؤخراً واحداً يستند الى تاريخ جمع الطوابع البريدية . ففي عام ١٩٠٢ ومرة أخرى في عام ١٩٠٦ صدر طابع بريدي مصري يحمـل صورة أبـي الهول مصمم لاحباط أي شخص يحاول محو علامات الالغاء أو تليين الطوابع غـير الملغاة بالبخار والموجودة على المغلفات لاعادة استعمالها : وتصدياً لأية محاولة كهذه فان وجه الطابع المطبوع عليه الصورة ، أبي الهول وغيره ، سيختفي . وإن التطبيقات الرمزية على نثر ماند لستام توضح ذاتها بذاتها .

لغـة الأدب النثري الحداثي

الاستعارة والكنايـة

بقلم : ديفيد لودج

— ١ —

ما اقصد اليه هنا هو تبيّن التعميمات التي يمكننا أن نتوصل إليها بصدد لغة الأدب الحداثي . دعني أقترح أن الأدب النثـري الحديث ـــ بالمعنى النوعي وأيضاً بالمعنى الزمني للحديث ـــ هو الأدب الذي يبين عن بعض أو كل الملامح التالية . فأولاً ، هو تجريبي ومجدد في الشـكل ، هو يتكلف كثيراً بالشعور ، وكذلك بما تحت الشعور واللا شعور في العقل البشري . وعليه ، تتضاءل بنيـة الحوادث « الموضوعية » الخارجيـة والأساسية بالنسبة لفن القص في الشـعريات التقليديـة ، في المجـال والدرجـة ، أو أنهـا تقـدم بشـكل انتقائي ومائل ، كيما تترك حيّزاً للاستبطان الذاتي ، والتحليل ، والتأمل ، والحلـم . والغالب ، تبعـاً لذلك ، أن تعدم الرواية الحديثة « البداية » الحقيقية ما دامت تلجنا في تيار متدفق من الخبرة والذي نتآلف معه بالتدريج عن طريق الاستدلال والربط . ونهايتها هي ، عادة ، « مفتوحة » أو ملتبسة ، تترك القارىء في حيرة من أمـره بخصوص المصير النهـائي للشخوص . وعلى سبيل التعويض عن إضعاف البنية السردية والوحدة ، فإن أساليب اخرى من التنسيق الجمالي تصبح أكثر بروزاً ـــ كمثل التلميح الى ، أو محاكـاة النماذج الأدبية أو الأنماط الأسطورية الرئيسة ، أو التكرار ـــ مـع ـــ

التنوع في السمات التخللية البارزة ، والصور ، والرموز ، وهذه تقنية يطلق عليها « الايقاع » ، « النزعة المتكررة الظهور في العمل » : «leitmotif» أو «spatial form» . وأخيراً ، يضرب الأدب النثري المحدث كشحاً عن الترتيب الزمني المستقيم لمادته ، واستخدام راوٍ موثوق ، كلي المعرفة ، متطفل . فهو يستخدم عوضاً عن ذلك إما زاوية نظر وحيدة ومحدودة ، أو زوايا نظر متعددة ، جميعها محدودة بوجه الاجمال وغير معصومة عن الخطأ . كما انه يميل نحو التناول المعقد أو السيّال للزمن ، وينطوي على كثير من الاحالات التقاطعية ، الى الأمام والى الخلف ، عبر المساحة الزمنية للحدث .

وإذا استحضرنا أسماء الروائيين الذين كتبوا باللغة الانكليزية ، والذين يقول لنا التاريخ الأدبي الأورثوذوكسي إنهم « محدثون » ، فإننا نلفي أن بعضهم ــ جيمس جويس ، فيرجينيا وولف ، جيرترود شتاين ــ يبدون كل هذه الصفات تقريباً ، بينما يبدي بعضهم الآخر بعضها فقط ، أو يبديها بصيغتها المعدلة : إما لأنهم ينتمون الى مرحلة مبكرة من الحركة الحداثية ويحتفظون ببعض تقاليد وافتراضات الأدب النثري التقليدي ــ مثل هنري جيمس وجوزيف كونراد ــ أو لأنهم عارضوا بعض الأهداف والافتراضات الحداثية ــ مثل د. هـ. لورانس وايرنست همنغواي ــ ، أو لجملة هذه الأسباب ــ مثل إي. أم. فورستر و فورد مادوكس فورد . ومع ذلك ، فإن هؤلاء الكتاب يشتركون في تشابه في الفصيلة يميزهم عن غيرهم من الروائيين المنتمين الى الفترة نفسها والذين لم يكونوا حداثيين بشكل مميّز . إنما ، أمن الممكن أن نصوغ اي تعميم يتناول لغة مجموعة من الأسلوبيين على هذه الدرجة من الوعي الذاتي والخصوصية ؟ إن المهمة مخيفة ، لكن دعنا نكن واضحين بخصوص ماهيتها . فأنا لست معنياً بـ « الأسلوب » ، بمعنى استخدام اللغة التي تخص فرداً أو عملاً ، ولا بوضعية اللغة الانكليزية إجمالاً في الفترة الحديثة ــ لست معنياً إذن ، بإما الكلام parole أو اللغة langue (إذا استحضرنا تصنيف دي سوسور) . إنني معني باللغة الأدبية كما أثارت اهتمام النقاد البنيويين

على القـارة ، اولاء الذين تأثروا بسوسـور ـ بما يدعـوه رولان بارث écriture او « طريقة أو أسلوب الكتابة »(١) وأنوي أن أمتح من شـغل عالم الألسنية رومان جاكوبسـون ، أحد أبرز الشخصـيات في التقليد الفكـري . وسأبدأ أولاً بالإشارة الى طبيعة نظريته بخصوص الاستعارة والكناية ثم أنتقل الى دراسة قدرتها التفسيرية عنـد تطبيقها على لغـة الأدب النثري « الحديث » .

— ٢ —

يبدأ جاكوبسون ورقة بحثه المتميزة « جانبا اللغة ونمطا اضطرابات العجز عن الكلام »(٢) بتنويهه الى أن اللغة ، كغيرها من الأنظمة الاشارية ثنائية الطابع . فالكلام (والكتابة) ينطوي على عمليتين : « انتقاء لبعض الوحدات اللغوية المعينة ، واجتماعها معاً لتشكل وحدات على درجة أكبر من التعقيد » . ويتضمن الانتقاء امكانية الابدال ، وادراك التشابه ، وهو بالتالي ، الواسطة التي تعطينا الاستعارة . أما الكناية (والتي تسمى صفة ، أو تابع ، أو سبب ، أو نتيجة الشيء المقصود بدلا من الشيء ذاته) والمجاز المرسل الوثيق الارتباط بها syrecdoche (وهو تمثيل الجزء للكل ، أو الكل للجزء) فينتميان الى محور الضم والاجتماع في اللغة ، ذلك لأنهما يشتغلان على معايير متجاورة في اللغة وفي الواقع . والمثال البسيط (الي وليس لجاكوبسون) : الجملة ، « مئة قعر سفينة كانت تحرث الموج » ، القعر (أو جؤجؤ السفينة) ، هو مجاز يعني السفن ، مستقى من مجاورة السفن وقيعانها ، و « تحرث » هي استعارة مستمدة من تشابه مدرك بين حركات السفن والمحاريث .

وقد اعتادت البلاغة التقليدية على ربط الاستعارة والكناية معا تحت عنوان عام هو المجاز . tropes و figures (وتعنيان الكلمة أو العبـارة المجازية) . ويعترض جاكوبسون على هاتين التسميتين ، والسبب الرئيس لاعتراضه هذا هو تجليهما في نوعين متميزين حبسة الكلام aphasia أو العجز الحاد عن النطق . فالمصابون بالحبسة الذين يجدون صعوبة في

« انتقاء « الوحدات الصحيحة يجنحون الى استخدام تعابير كنائية ، بينما يجنح أولاء لذين لا يقوون على « دمج » الوحدات اللغوية الى استخدام تعابير استعارية. يقول جاكوبسون : «في المسلك الكلامي السوي تعمل كلتا العمليتين باستمرار ، لكن ... تحت تأثير نموذج ثقافي ما ، والشخصية والاسلوب اللفظي ، يتم تفضيل احداهما على الأخرى .

« وفي تطور أي نقاش ، يقود الموضوع الواحد الى آخر ، إما من خلال تشابههما أو من خلال تجاورهما ، وعلى هذا الأساس يصنف جاكوبسون طائفة واسعة من الظواهر الفنية والثقافية على أنها اما « استعارية » أو « كنائية » . والملاحم البطولية تجنح نحو استعمال الكناية ، أما الأناشيد الغنائية الروسية فتميل الى الاستعارة . والدراما هي في الأساس استعارية ، أما الفيلم فهو أساسا فن كنائي ــ لكن تقنية تبهيت مشهد التدريج dissolve والقطع الفجائي والمونتاج ، داخل تقنية الفيلم ، هي استعارية ، بينما تتخذ تقنية close-up (الايجاز) ، وهو تمثيل الكل عن طريق الجزء ، طابع المجاز المرسل . وفي تفسير فرويد للاحلام ، يشير « التكثيف » و « الانتقال أو حلول الشيء محل غيره » الى نواح كنائية في العمل الحلمي ، و « التقمص » و « الرمزية » الى النواحي الاستعارية . وفي الرسم ، نرى أن التكعيبية هي كنائية ، والسوريالية هي استعارية . لكن فيما يخص مرمانا ، تتمثل ملاحظة جاكوبسون الأكثر أهمية في أن النثر « والمقدم أساساً عن طريق المجاورة » ، يميل نحو الكناية ــ بينما يشدد الشعر ، في بنيته العروضية واستخدامه للقافية ، على التشابه ، الأمر الذي ينحو به نحو القطب الاستعاري . وكذلك فهو يقترح أن الكتابة الواقعية هي كنائية أما الكتابة الرومانسية والرمزية فهي استعارية . وعليه ، فإن الرواية التقليدية ــ وهي واقعية ومكتوبة بلغة النثر ــ هي كنائية في الأساس : يقول هو : « متقفياً نموذج العلائق التجاورية فإن المؤلف يحيد كنائياً من الحبكة الى الجو ومن الشخصيات الى الوسط المكاني والزماني . وهو مولع بالتفاصيل المجازية المرسلة » .

هذا ، ونظرا لأن الأدب النثري الحداثي يعتبر عموما أنه محاب للرمزية وأنه ردة فعل على الواقعية التقليدية فإننا نتوقع أن نلفاه يميل صوب القطب الاستعاري في مخطط جاكوبسون . ويوحي الحدس بصوابية هذا الأمر . وما من شك في أن التحليل الاحصائي سيكشف عن نسبة كبيرة من الاستخدام الاستعاري في عمل جيمس ، وكونراد ، وفورستر ، وفورد تفوق ما هو موجود لدى ويلز ، وغالزورذى ، وبينيت ، وجيسينغ . والحق أن الدليل يأتي من لدن عناوين رواياتهم بالذات : فالواقعيون الادواردیون ، ومثلهم مثل الفيكتوريين قبلهم ، جنحوا الى استخدام أسماء الأمكنة أو الاشخاص كعناوين (كيبس ، شارع غرُب الجديد ، آنا الخمس مدائن ، ملحمة فورسايت) ، بينما مال المحدثون الى محاباة العناوين الاستعارية أو شبه الاستعارية (قلب الظلام ، جناحا الحمامة ، الطريق الى الهند ، قوس قزح ، نهابة باريد ، الى المنارة ، يوليسيز ، يقظة آل فينيغان) . والحق أن « يقظة آل فينيغان » لجويس (١٩٣٩) تبدو وكأنها توائم النظرية تماماً ، طالما أنها تقوم في الاساس على مبدأ التشابه والإبدال : بنائياً وموضوعاتياً ، من حيث إن كل حادثة هي إعادة تمثيل أو إرهاص بعدة حوداث أخرى في تاريخ الجنس race ، ولفظياً ، في استخدام لغة تركيبية مبنية على التورية pun ، وهي نوع من الاستعارة . لكن « يقظة آل فينيغان » هي على الطرف القصي من الرواية الحديثة ، وهي ترى أنه ، وبسبب من أن الرواية صيغة كنائية على نحو متأصل فيها ، فإن إكراهها « كلية » على الجنوح الى القطب الاستعاري سيرتب حلّها كرواية . وما يجعل « يقظة آل فينيغان » « صعبة القراءة » بالنسبة لناس كثيرين ليست ، في الحق ، هي التورية حيث التعبير عن عدة تشابهات ، بل العوز في الاستمرارية المنطقية أو السردية في اجتماع التوريات معا . وهذا بدوره يشي بوجود استخدامات حداثية للطريقتين الكنائية والاستعارية . وهذه هي الفرضية التي أنوي تفحصها في عدد من الأعمال الحداثية .

توفتر (يوليسيز) (١٩٢٢) نصا يجـدر تفحصه ، حيث يمكن القول إن « تياري الوعي » اللذين يشكلان القوام اللغوي الاساسي ـ وعي كل من ستيفن وبلوم ـ يجنحان صوب القطبين ، الاستعاري والكنائي على التوالي . ها هو ستيفن ، يلمح السيدة مكاب ، القابلة ، في حادثة « بروتوس » :

جرجرتني واحدة من أخويتها في زعيقي الى الحياة . الخلق من العدم . ماذا تحمل في جعبتها ؟ طرحاً يجرجر وراءه حبل السرة مكتوم الصوت تلفه قطعة صوف حمراء . أسلاك الكل تتصل مع بعضها الى الخلف ، حبل منضفر من كل اللحوم . تلك علّة (سبب) الرهبان المتصوفين . اترغب في أن تكون كالآلهة ؟ حدّق في سرّتك . مرحبـاً . طفل هنا . اذهب بي الى ايدن فيل (مدينـة الفردوس بالفرنسية) ، الف (الحـرف الأول بالعربيـة) ، الفـا (باليونانية) : صفر ، صفر ، واحد .

زوجة ورفيقة آدم كادمون : هيفا ، حواء العارية . ليس لها سرّة . انظر ملياً . بطن لا تشوبه شائبة ، يبرز كبيراً ، ترس من جلـد مشدود ، لا ، عرنوس ذرة ابيض الهامة ، شرقي وخالد سرمدي ، قائم من الأزل الى الأزل .

إن الشيء الهام لا يقتصر على مجرد وجود بعض الاستعارات المحددة (« حبل كل اللحوم » ، « درع » ، الـخ) بـل حقيقـة أن المونولـوج الداخلي « يسير ويتواصل » بفعل مشابهات وإبدالات مدركـة . إن إدراك المشابهة بين كبل التلفون والحبل السري يقود أفكار ستيفن بشكل هزلي من القابلة الى سفر التكوين ، من ولادته هو الى ولادة السلالة . كما أن هناك مشابهات ومقارنات أخرى : الحبال حول ثياب الرهبان ، والتي هي رمز العفة ، وعند ارتباطها ببعض ، هي الاتحاد في جسد المسيح

الباطني . والسرائر التي يتأملها المتصوفون الشرقيون . والصور المستقاة من « الالياذة » ، « نشيد الانشاد » ، توماس تراهيرن ، والآن هوذا بلوم ينظر الى خادمة جاره وقد قضت حاجتها قبله في دكان يبيع لحم الخنزير :

نزّت بقع الدم من الكلية على الطبق المزين بنقوش الصبايا والشجر والماء الصينية : الأخير . وقف بجانب خادمة الجيران عند طاولة الحساب . هل ستشتري ذلك الشيء أيضا ، ها هي تقرأ لائحة المشتريات من قسيمة في يدها . متشققة الجلد : صودا الغسيل . ورطل ونصف من نقانق ديني(*) . استقرت عيناه على وركيها الممتلئين . اسمه وودز . الزوجة تميل الى الشيخوخة . دم جديد . ممنوع التعقب . زوج من الأذرع القوية . تصفق السجادة بصوت مسموع على حبل الغسيل . وهي تصفقها ، وحق جورج . الكيفية التي ينشد فيها فستانها المنثني عند كل صفقة .

لفّ اللحام ذو العين الدائبة البحث النقانق التي اقتطعها بسرعة فائقة بأصابع مدماة ، نقانق وردية . لحم معافى ، هناك كعجلة مسمنة على المعلف .

يتسم ادراك بلوم ورؤيته للخادمة بالمجاز المرسل على نحو لافت : فهو يراها بدلالة اليدين المتشققتين ، الوركين الممتلئين ، الذراعين القويتين ، والفستان : أجزاء تمثل الكل . ويمضي تفكيره بفعل ربط المفردات (البنود) المتجاورة أكثر منها المتشابهة ، كما عند ستيفن : فالفتاة ترتبط بسيدها ، والسيد بالسيدة ، وسن السيدة بفتوة الفتاة ، وهلم جرا . وفي الفقرة الثانية ، مع « ذو العين الدائبة البحث (كعيني ابن عرس) ، والنقانق الوردية الخ يظهر أننا ننكفىء الى الاستعارة . لكن هذه الاستعارات ضعيفة ، وهي كذلك بالضبط لأنها تعتمد على المجاورة

(*) اسم علم .

والسياق .وعليه فإن التراصف الجسدي لأصابع اللحام والنقانق التي يعالجها يوفر الاستعارة الجاهزة « نقانق وردية » . فاللحام يقارَن بالحيوانات . وبسبب من أن حدّي المقارنة ، المضمون والواسطة ، ليسا بعيدين عن بعضهما ، فالاستعارات ضعيفة .(٢)

إن بنية « يوليسيز » استعارية ، باستنادها الى المشابهة والابدال (المشابهة بين دبلن الحديثة و « الأوديسا » والمشابهات العديدة الأخرى المتراكبة لاحقاً) . لكن من الجلي أن هذا مؤتلف مع التوظيف الواسع والمقصود للكناية ، وأن الكتابة الكنائية في الجوهر التي يتم من خلالها نقل وتصوير وعي بلوم ليست أقل « حداثة » من التصوير الاستعاري لوعي ستيفن . يستتلي الاستنتاج التالي ومفاده أن الرواية الحديثة قد تتسم بتوجه متطرف أو متكلف صوب القطب الكنائي للغة الذي تنحو نحوه الرواية بشكل طبيعي ، وايضا بالتوجه نحو القطب الاستعاري الذي تنأى عنه بشكل طبيعي .

— ٤ —

والمثال الواضح الآخر على هذا الميل المزدوج هي جيرترود شتاين ، الشخصية المركزية في التجريب الحداثي على اللغة . وقد مرت كتابتها بأطوار واضحة يمكننا ربطها بالقطبين الكنائي والاستعاري . هوذا مقتبس من رواياتها الطويلة الأولى « صنع الأمريكان » (١٩٠٦ — ٨) :

> يتفق في غالب الأحيان ان الانسان يتهيأ له ، ان الانسان يفعل شيئا ما ، انه يفعله في غالب الأحيان انه يفعل أشياء كثيرة ، عندما يكون شابا عندما يكون شيخا ، وعندما يكون اكثر تقدما في السن . وأحد الأشياء من هذا الضرب (الترجمة الحرفية : وواحد من هذا النوع منها) فيه غلام صغير وهذا الغلام ، الغلام الصغير اراد ان يقتني مجموعة من الفراشات والخنافس وكان ذلك بمجمله مثيرا بالنسبة اليه وكان بمجمله معدا عندئذ ، وعندئذ قال الأب الى الابن أنت

متأكد أن هذا ليس عملا فظا ذاك الذي تنوي فعله ، قتل
الأشياء لتصنع مجموعات منها وانزعج الابن كثيرا عندئذ ...

الى ما هنالك . في « التأليف التدريجي لـ « صنع الأمريكان » ، لاحظت جيرترود شتاين أن « جملهـا كانت تزداد طولا » ، رغم أنهـا ، بالطبع ، موسعة بشكل صنعي مع غياب علامات الترقيم التقليدية .(٤) وكان هذا أيضاً ما لاحظته في « الشعر والنحو »(٥) :

عندما شرعت أولا في الكتابة ، شعرت أن الكتابة يجب أن تتواصـل ، وما زلت أشعر انها يجب أن تتواصـل لكن عندما شرعت في الكتابة تملكتني تماما الحاجة الضرورية الى أن الكتابة يجب أن تتواصـل واذا كان للكتابة أن تتواصـل فما الداعي الى النقطتين المتراكبتين والفواصل المنقوطة ، وما الداعي الى الفواصل .

وهذا يذكر تحديداً ما نص عليه قول جاكوبسون ويفسره في آن ، ومفاده أن النثر يتقدم بالمجاورة . والحق أنه يبدو أن جيرترود شتاين كانت في هذه المرة تستثمر بصورة مقصودة ومنهجية نوعا من الكتابـة مطابقا لاضطراب التشابـه ، أو عوز الانتقاء ، وهو نوع من الحبسـة الكلامية يتطرق جاكوبسون اليه . والمصاب بالحبسة من هذا الطراز يجد صعوبة كبيرة في تسمية الأشياء . فعندما يعرض قلم عليه فمن المحتمل ان يعرفه كنائيا بالاشارة الى استعماله (« الكتابة ») ، وفي خطابه تختفي اشباه الجمل الرئيسـة امام اشباه الجمل الثانوية ، ولا مطرح للفاعل ، بينما « تميل الكلمات صاحبة الاحالة المتأصلة الى النص ، مثل الضمائر والظروف الضميرية ، والكلمـات التي تنحصر فائدتهـا في بنـاء النص واشادته مثل أسماء الوصل والافعال المساعدة ، تميل بشكل خاص الى البقاء » . قارن شتاين في « الشعر والنحو » :

الاسم هو تسمية تطلق على كل شيء ، لذلك فما الداعي الى الكتابة عن الشيء بعد تسميته . فالاسم اما كاف أو ليس

كافياً . واذا كان كافياً فلم المضي في تسميته ، وإذا لم يكن كافياً فإن تسميته باسمه لا يجدي فتيلا ... والأفعال والظروف هي أكثر أهمية . ففي المقام الأول ، تمتلك خاصية رائعة جداً وهي انها يمكن أن تكون عرضة للخطأ ... ثم يأتي الشيء الأكثر عرضة للخطأ من بين كل الاشياء قاطبة ... وعندما كنت أكتب تلك الجمل الطويلة في « صنع الامريكان » غدت الافعال المعلومة والافعال في الزمن الحاضر وأشباه الجمل الظرفية الطويلة المعتمدة عليها مصدر حماسي . لقد قلت لكم إنني أقر بأن الافعال والظروف التي تساعدها أحرف الجر وحروف العطف مع الضمائر تمتلك كامل الحياة الفاعلة في الكتابة .

وما كانت ترمي اليه هو توفير « حاضر بكامله لشيء تطلب وقتاً طويلاً لاكتشافه » ـ بمعنى ، الاستحواذ على الصفة الحية لشخصية أو خبرة لاحظتها أو تأملتها لفترة طويلة دون إعطاء الانطباع بأنها تتذكرها . وكان هذا اسلوب التكرار رغم أنها أنكرت أنه التكرار ، وقارنت طريقتها بالفن (الكنائي) للفيلم ، لأن « التوكيد يتغير كل مرة كما أن السينما تحتاز كل مرة على شيء مختلف قليلا اوضع هذا الشيء في مجمله في موضع الحركة » .

على أن طرائق جيرترود شتاين قد تغيرت بعد فترة وجيزة رغم أن استمرارية الهدف قد تواصلت . فقد شرعت تكتب « أشياء قصيرة جدا وفي كتابتي لأشياء قصيرة جدا لاحظت بعزم ثابت الاسماء وصممت على أن لا أداورها بل أقابلها ، أعالجها باختصار أرفضها باستخدامها وعلى ذلك النحو بدأت معرفتي الحقيقية بالشعر » . وهي تتحدث هنا عن دراسات « الحياة السكونية » للأشياء(٦) التي توفرت عليها ، والتي جمعتها في مجلد صدر عام ١٩١١ « أزرار رقيقة العاطفة » ونقتطف منه هذا المثال :

التفــــاح

تفاح خوخ ، سجادة شريحة لحم ، بذور بطلينوس (من الرخويات) ، نبيذ ملون ، هادىء شوهد ، قشدة باردة ، افضل مصافحة ، بطاطا ، بطاطا ولا صنيع ذهبيا مع الحيوان المدلل ، شوهد اخضر يدعى خَبَزَ (= حمّص) وبدّل حلو هو خبزيٌ ، قطعة صغيرة قطعة صغيرة من فضلك .

قطعة صغيرة من فضلك . قصبة مرة ثانية الى شجرة الأوكالبتوس المفترضة مسبقا والجاهـزة : احص خمـر الشري والصحون الناضجة والزوايا الصغيرة لنوع من ورك الخنزير . هذا استعمال .

وقد وصفت طريقتها بأنها طريقة « النظر الى اي شيء حتى يفد شيء ما لم يكن اسم ذلك الشيء بل كان بطريقة او بأخرى ذلك الشيء الحقيقي لتتم كتابته » . وباختصار ،كان الأسلوب أسلوب الانتقاء والابدال حسب معنى جاكوبسون، لكن ادراك المشابهات التي تعتمد عليها هذه العملية كان خصوصيا بالكامل ، وكانت النتيجة ، والحالة هذه ، غامضة وملغزة . أضف الى أن العلائق السياقية التي يجب أن تربط الابدالات سوية في شكل سلسلة قد تم اهمالها بالكامل . والنتيجة هي كتابة تشبه خطاب المصابين بالحبسة الكلامية الذين يعانون من اضطراب أو خلل جاكوبسون الثاني ، اضطراب المجاورة او القصور السياقي ، حيث « تضيع قواعد تركيب الجمل التي تنظم الكلمات في وحدة أعلى » وتتدنى الجملة الى مجرد « كومة كلمات » . وفي الظاهر ، تكون النتيجة كتابة تشـابه كتابات الدادائيين وانصـار العشوائية اللاحقـين مثل ويليـام بوروز بطريقته « التقطيعية » ، وهذه تطورات يذهب الاعتقاد إلى أن جيرترود شتاين قد توقعتها . على انه حيث يكون هدفهم تحدي العقلانية البشرية و / أو اظهار قدرة الطبيعة على توليد معانيها الخاصة دون تأويل بشري ، فإن هدفها ليس كذلك . فهي ماتزال تقف الموقف التقليدي للفنان ، كما

لو انها بممارسة موهبة او حرفة خاصة تسعى الى تقريب واسطتها اكثر فأكثر من إدراكاتها .

والحق ان هدفها هو جمالية التحقق ، السعي وراء الشيء ذاته : « كان لزاماً عليّ أن أشعر بأي شيء وكل شيء كان يوجد بالنسبة إليّ بكل قوة بشكل أمكنني أن أدوّنه كتابة كشيء بحد ذاته دون أن استخدم بالضرورة اسمه » . وتمثل هذه في الجوهر الشعرية الرمزية — طرحها وفصّلها مالارميه في شكل بعث الأفكار والايحاء ، وباوند في شكل « الصورة » ، وإليوت في شكل « المعادل الموضوعي » . والشعراء بكافة — وجيرترود شتاين نفسها نوهت : « . . . والسؤال هنا كان إذا أمكن للمرء في الشعر أن يفقد الاسم كما فقدته حقيقة وفعلا في النثر هل يكون هناك فارق بين الشعر والنثر » . يجب أن يكون الجواب لا : بغض النظر عن المخطط الطباعي ، فإن أقسام « ازرار رقيقة العاطفة » عصية على التمييز من الأشعار الغنائية الرمزية أو السوريالية . فالنثر ، كما يقول جاكوبسون ، يتقدم اساسا بالمجاورة ، والسرد لا يمكن فصله عن محور الضم والدمج في اللغة . وإن إهمال هذا الجانب من اللغة كلية يبعد الكاتب من دنيا الادب النثري — وفي حالة شتاين من دنيا التواصل ذي الدلالة ، الى درجة قلّ أن توجد في الحركة الحداثية .. اذ حتى جويس في « يقظة آل فينيغان » ، او لاحقا صاموئيل بيكيت في « بينغ » (١٩٦٧) ، ورغم أنهما يمثلان كثيرا من ملامح الكتابة المدفوعة بعيدا صوب القطب الاستعاري (مثلا ، اختفاء الكلمات ذوات الوظيفة النحوية ، وحروف العطف ، وحروف الجر ، والضمائر ، والأدوات النحوية) ، فإنهما يحافظان مع ذلك ومن خلال ترتيب الكلمات على سرد واه واستمرارية منطقية . على أن المسألة التي أودّ أن اشدد عليها بخصوص شغل شتاين هي : على الرغم من أن « صنع الأمريكان » و « أزرار رقيقة العاطفة » تميلان نحو القطبين المعاكسين ، قطبي الكناية والاستعارة ، فان كلتيهما حديثتان « بشكل يمكن تعرّفه ، وتسعيان معا الى الهدف الفني العام ذاته — نقل تلك الخاصية المراوغة والصعبة الادراك ، « الوجود » . هذا ، وإن

استخدامها للتكرار مع تغير طفيف في نثرها الكنائي السابق ينجم عنه تحويل الديناميكي الى السكوني ، والزماني الى المكاني . وهذا يتفق كليه مع مرمى الشعر الرمزي والتصويري ذي التوجه الاستعاري ، أو تعريف باوند ل « الصورة » ذاتها ، مما « يتأتى عنه تقديم مركب فكري وعاطفي في لحظة من الزمن » . ومع افتراض طابع التعاقبية الزمنية في اللغة فإن هذه الفورية أو اللحظية هي بالضرورة وهم . لكنه وهم أيسر تحققا في الشعر منه في النثر . وقد بينت شتاين كيف يمكن للنثر أن يحقق نتائج مماثلة .

وقد كان هذا إلى حد كبير أساس تأثيرها على الكتاب اللاحقين ، امثال همنغواي ، الذي رأى أن الاستخدام الحاذق لتقنية التكرار - مع النوع الطفيف ، على المستويين المفرداتي والنحوي ، يتزاوج سلاسة مع محاكاة الخطاب العرضي الدارج . وعليه ، يصبح ممكنا أن يكون المرء واقعيا و حداثيا . وإن الفقرة الافتتاحية لقصته « في بلاد أخرى » مثال على كيفية استخدامه مع اللغة الامريكية الدارجة حرفة لفظية مستورة وفيها تفنن بشكل يتم معه تقديم الصفة السحرية التعويذية للشعر الرمزي دون خسارة لتأثير الصدق ، والخبرة موضع الملاحظة الصادقة. تبدأ القصة :

> في الخريف كانت الحرب دائما حاضرة ، لكننا لم نذهب اليها منذئذ . كان الجو باردا في الخريف في ميلانو وجاء الظلام باكرا جدا . ثم اضيئت المصابيح الكهربائية ، وكان ممتعا ان ننظر على امتداد الشارع من النوافذ . كانت هناك طرائد وفيرة مدلاة خارج الحوانيت ، وغشى الثلج الناعم فراء الثعالب وهبت الريح على أذيالها . والغزلان كانت تتدلى وهي متيبسة وثقيلة ومجوفة ، وتطايرت العصافير الصغيرة في الريح وقلبت الريح ريشها . كان خريفاً بارداً وكانت الرياح تأتي من الجبال .

ظاهريا تتطور المقطوعة على خط العلائق « المتجاورة » . وكما يقول جاكوبسون « يحيد » الكاتب الواقعي « كنائياً عن الحبكة الى جو

القصة ومن الشخصيات الى الوسط الزماني والمكاني » . والعرض يغلب عليه المجاز المرسل : فميلانو يمثلها دكاكينها ، والدكاكين يمثلها دكاكين بيع الطرائد ، والطرائد يمثلها بعض الحيوانات المعينة ، والحيوانات يمثلها بعض الاجزاء المعينة في أجسادها . لكن هناك نظاماً آخر من العلاقات فاعلاً في القطعة : فبعض الكلمات ، والتراكيب النحوية والنماذج الايقاعية تتكرر ، معطية تأثيراً معاكساً ، لافتة الانتباه الى المشابهات أكثر منه الى المجاورات ، محافظة على ترجيع صدى بعض الكلمات والمفهومات المحددة في أذهاننا حتى عندما يتحرك بصرنا الى الامام لتسجيل التفاصيل المستجدة . والمرء يستجيب بشكل خاص الى تكرر كلمات مثل « الخريف » ، « بارد » ، « ريح » ، وهي تتكرر عدة مرات قبل أن تلتم في الجملة الأخيرة . تلك الجملة التي تتوفر على نهائية ورنين اليس بالميسور تفسيرهما من الناحية المنطقية ، لكنها ، على المؤكد ، تؤدي وظيفتها الحالية لأنها تثبت بإحكام شبكة من الارتباطات مابين الطقس ومشاعر الجنود الجرحى بشكل لاتبدو معه الطريقة البسيطة ساذجة بل محكمة الدقة . وتشير الكلمات المصفوفة بعناية في الجملة الافتتاحية ، كما تمضي القصة لتوضح ، حقيقة أن الحرب هي دائما مع الجنود ، في عقولهم وفي جراحهم . فالحرب في الجبال ، والريح تأتي من الجبال ، ويتضح جليا ارتباط « بارد » و « الخريف » مع الموت العنيف . وفي سياق هذه التكرارات التي يتردد صداها فإن تفاصيل المجاز المرسل عن الطرائد تعمل عمل الرموز التي ترمز الى الموت والدمار ، حتى مع انتفاء اي شيء مجازي في طريقة تناولها بالوصف ، كما تنتفي نسبة الاحساس الى الجماد في وصف الطقس . وعلى هذا النحو سخر أسلوب هو كنائي في الأساس لخدمة أغراض الاستعارة .

هناك كاتب آخر يستخدم التكرار لاسباغ نوع من التأثير يقرن عادة بالكتابة الاستعارية على أسلوب هو كنائي في الأساس ، هو د. هـ. لورانس — على الرغم ، بالطبع ، من وجود استعارات مكشوفة في كتابته يفوق بكثير ما لدى همنغواي . هي ذي مقطوعة تمثيلية لما ذكرت مأخوذة من « نساء عشيقات » (١٩٢١) ، عقب مشاهدة غودرون وأورسولا

لجيرالد كريتش وهو يحاول السيطرة بقسوة على جواده بعد أن دبّ فيه الذعر من جراء قطار فحم مارّ :.

> دخل الرجل (البوّاب) ليحتسي فنجان شايه ، ومضت الفتاتان أسفل المشى ، والذي كان يغرق في غبار أسود ناعم . كانت غودرون كما لو أصابها خدر في عقلها من الاحساس بالوزن الناعم الذي لا يقهر للرجل ، وهو يحمل على الجسد الحي للجواد : الفخذان القويتان اللتان لا تقهران للرجل الأشقر تتشبث بقوة بالجسد الخافق للفرس لتحكما السيطرة عليها من ثمة . وكان نوع من اخضاع مغناطيسي أبيض ناعم من لدن فخذي وخاصرتي وربلتي الرجل يطبقان ويحوطان الفرس بشدة ليتم من ثمة الاخضاع الذي يجل عن الوصف ، الاخضاع الناعم الدم ، امر مهول .

في هذه الفقرة القصيرة المؤلفة من جملتين هناك درجة ملحوظة من التكرار ــ التكرار المفرداتي « ناعم » « لا يقهر » ، « رجل » ، « جسد »، « فخذان » ، « فرس » ، « اخضاع » وتكرار أوتواز في التركيب النحوي للجملة ، ولا سيما في الامتدادات غير العادية في الجملة الثانية . ومما يسترعي الانتباه بخاصة مسلك الكلمة « ناعم » المتكررة كثيرا . « غبار أسود ناعم » فيها استخدام نعتي مباشر ، لكن « الوزن الناعم » في الجملة التالية هي أقل الفة ، وهي من نوع التعبير الذي يشي بتزامن أو انتقال الحس . فمن الممكن أن يكون وصفاً حرفياً (بعض الافخاذ ثقيلة وناعمة، وبعضها الآخر ثقيلة وقاسية) لكن لا يبدو هذا مناسباً بشكل خاص لجيرالد في مثل هذه الظروف . ولا يملك المرء سوى أن يشعر بأن الكلمة « وزن ناعم » قد أوحى بها الاستخدام السابق في « غبار أسود ناعم » ، وهذا يشي بمعنى استعاري محدد ، نظرا لأن جيرالد ، مالك منجم الفحم ، يقترن بالغبار الاسود الذي يغطي المنطقة الريفية ، وعنوان الفصل « غبار الفحم » أو « هباب الفحم » . وينجم عن ذلك نوع من المعادلة ــ جيرالد : الفرس كمنجم للفحم : المنطقة الريفية . الاستخدام

الآخر ل : « ناعم » (« نوع من اخضاع مغناطيسي ابيض ناعم ») هو استعاري بشكل جلي وهو مرتبط ها هنا ليس عن طريق التكرار بل عن طريق العكس (« أبيض » مقابل « أسود »). وخلال كامل الكتاب يقترن جيرالد مع أبيض وكذلك أسود : في جسده الاشقر ، والثلج « الابيض الناعم » الذي يلقى فيه حتفه . واخيرا ، لدينا في « اخضاع الدم الناعم » لدينا تعبير استعاري آخر يتسم بالغموض ، بمعنى يصعب تقريبا اختراقه . ولعل أقرب معنى يمكن ان يقاربه المرء هو ان القطعة بكاملها تبدو وكأنها ارهاص بالعلاقة الجنسية المدمرة في النهاية والتي ستنشأ بين جيرالد وغودرون . اذ ترى غودرون في إخضاعه للفرس نوعاً من امتلاك جنسي يخيفها ويفتنها معا ، وتصبح اللغة التي تبدو على استعمال غير معهود عن رجل يخضع فرسا أكثر وضوحا عند استخدامها لوصف رجل يواصل امرأة ـ أو ، بدقة أكبر ، عند استعمالها لوصف امرأة تتخيل كيف سيكون الامر عند وطئها من قبل رجل من نوع معين .

وبالرجوع الى ادراك غودرون للتشابه بينها والفرس ، والابدال العاطفي الناجم عن تخيلها نفسها محل الفرس ، فإن القطعة بكاملها تبدو استعارية . ومع ذلك فان نثر لورانس هو من النوع الكنائي ، ويتقدم ، على ما هو ظاهر ، بالمجاورة ، حيث تستمد كل شبه جملة أو عبارة بشكل نموذجي قوتها الدافعة من مفردة في العبارة أو شبه الجملة السابقة . وما نعهده عن طرائق لورانس في التركيب الانشائي يؤيد هذا الرأي : عند تنقيحه لعمله وجد لزاماً عليه أن يعيد كتابته بمجمله من جديد، على النقيض من جويس الذي كانت مراجعته لعمله عملية إدخالات وإبدالات لا تحصى . وتحتاز الكلمات المكرورة في الفقرة أعلاه على تأثير المحافظة على الاستمرارية الكنائية والسريان الايقاعي للكتابة ، واصلة بين العبارات حسب النموذج A aB bC cD . ومعظم هذه الكلمات لا يتغير معناها ، لكن معنى كلمة « ناعم » يتغير ، كما أبنت ، وهي ، بالتالي ، توجه انتباهنا ، تقريبا بشكل باطني ، الى امكانيات المعنى الاستعاري تحت سطح كنائي .

ذهبت محاججتي هنا الى انه بينما يبدو صحيحا ان الرواية الحداثية تنتمي الى الاسلوب الاستعاري حسب مخطط جاكوبسون فإن هذا يتلاءم تماما مع الاحتفاظ بالكتابة الكنائية وتوظيفها على مستوى واسع جدا . وهذا الأمر يعود الى سببين : أولا ، إن الادب النثري كنائي بالفطرة ولا يمكن ازاحته نحو القطب الاستعاري دون تحويله الى شعر ، وثانيا ، يمكن التلاعب بالاساليب الكنائية لخدمة أو مساندة أهداف ومرامي الكتابة الاستعارية . وقد توصل جيرار جينيت في مقالة فطنة عن مارسيل بروست الى استنتاج مشابه : « يقول بروست : دون استعارة ليس هناك ، بالاجمال ، ذكريات حقيقية : ونحن نضيف إليه وإلى الجميع ، دون كناية ليس هناك ربط في الذكريات، وليس هناك قصة، ولا رواية »(٧) .

إن « البنية العميقة » لـ « البحث عن الزمن الضائع »(*) (١٩١٣ — ٢٧) هي ، كما البنية العميقة لـ « يوليسيز » ، استعارية في الجوهر : إن عمل الذاكرة اللاارادية ، والتي هي القوة المحركة الرئيسة للسرد ، هو ربط الخبرات على أساس مشابهتها (فعدم الانتظام في حجارة رصف الشوارع في باريس ، مثلا ، يذكر مارسيل بأرض بيت المعمودية في كنيسة القديس مرقس في البندقية) وليس مجاورتها . لكن — يقول جينيت — إذا كانت آلية اطلاق الذاكرة هي استعارية فان تمدد واستكشاف اي ذاكرة مفترضة هو كنائي في الجوهر ، وذلك بسبب ميل بروست المعهود نحو « الاستيعاب عن طريق المجاورة ... واسقاط القرابة التشابهية على علاقات التجاور » ، والعكس بالعكس . ويتمثل الايضاح الاول لهذا التداخل بين الاستعارة والكناية لدى بروست في المقارنة بين وصفين لبرجي كنيسة . في الأول ، وهو مأخوذ « من جانب سوان » يتأمل الراوي في سهل ميسيغليز :

على اليمين يرى المرء ، خلف حقول القمح، برجي كنيسة سان اندريه دي شان المنحوتين والريفيين ، وهما ذاتهما مستدقان ، ومزخرفان

* يترجمها كاتب هذا المقال الى « تذكر أشياء غابرة » .

زخرفـة حرشفية ، ومتراكبـان ، ومنسقان في تصميمهما الهندسـي كما لو بأداة نحت ، ضاربان للصفرة ومحبحبان مثل سنبلتين .

وفي المقطوعة الثانية من « سدوم وعمورة » ، يستحضر مارسيل ، في بعلبك ، كنيسة سان مار ــ لو ــ فيتو هكذا :

بدت سان مار ، ببرجيها العتيقين، الورديين كالسلمون، المكسيين بألواح الآجر المعينة الشكل والمائلة قليلا والبادية الخفقان ، بدت ، في هذا الطقس القائظ حيث لا يفكر المرء الا بالحمّام ، مثل سمكة مستدقة طاعنة في السن ، والتي ، بغطائها مـن الحراشف المتراكبـة ، والطحلبية والخمرية ، ودون أن يبدو عليها أي سيماء للحركة ، انتصبت في مياه شفافة زرقاء .

ينوّه جينيت الى أن زوجي الابراج متشابهين جدا في المظهر ، لكن المشابهات الأساسية في كل مقطوعة مختلفة تماماً . لماذا يقارن بروست البرجين في المقطوعة الاولى بسنبلتي قمح وفي المقطوعة الثانية بسمكة ؟ من الجلي أن ذلك يعود الى السياق الذي تم فيه الادراك ــ حقول القمح في سهل ميسيغليز والبحر وحمّام بعلبك ، على التوالي . وكما يلاحظ جينيت لم يكن **التشابه** بالنسبة لبروست عند عقد المشابهة بأهميـة **الصدق** فيه ، « وفاؤه لعلاقات التجاور المكان ــ زماني ». وعلى ما أعتقد يمكن قول ذات الشيء عن روائيين يختلفـون عن بروست وعن بعضهم كاختلاف جويس ولورانس . ويبدو أن هذا التناول للمشابهة يستتلي لا محالة من اهتمام الروائي الحديث بالشعور وتحت الشعور واللاشعور.

واذا أمكن لطريقة في الكتابة كنائية في الجوهر أن تستخدم الكناية على هذا النحو ، فإنه يستتلي أن طريقة الواقعية التقليدية الكنائية في الجوهر يمكنها أن تفيد على نطاق كبير من الاستعارة . هذا ، وان تقصّي تناول المشابهة الخاص بهذا النوع من الكتابة النثرية لما يقع خارج نطاق هذه المقالة،لكنه يختلف بالتأكيد عن استخدام الكتابة الحداثية للمشابهة. وفي أولى المقطوعتين المقبوستين أعلاه مـن بروست ينم تأجيل الصورة

الرئيسة ، صورة سنبلة القمح ، عن طريق ، أو الباسها ب ، الصور الفرعية الاخرى المستقاة من مصادر مختلفة . وفي المقطوعة الثانية يتم تطوير الصورة الرئيسة ، صورة السمكة ، بدرجة من التفنن والتعقيد نعطي تقريبا الموضوع الأدبي . إن أثر تعدد القوى ، أو الحس المتزامن ، بما يرتب على تركيز القارىء واستجابته من مطاليب عارضة ، هو من أشد خصائص الخيال الأدبي الحديث ويتقابل (يتقارن) مع استخدام الروائيين الواقعيين تقليديا للمشابهة ، والذين غالبا ما يحافظون على تمييز واضح بين ما هو « حاضر » فعلا وبين ما هو تمثيلي (توضيحي). والحركة الحداثية ترتاب في مثل هذه التمييزات الوضعية البسيطة . وكما يلاحظ جيمس رامزي في ختام « الى المنارة » (١٩٢٧) لفيرجينيا وولف ، في مقطوعة تقارن بين الرؤية الكنائية والاستعارية « لا شيء كان ببساطة شيئا واحد » . وهذا يأتي في الموضع الذي يقترب فيه جيمس البالغ من المنارة التي بدت لرؤيته الطفلية ذاك الشيء السحري :

> كانت المنارة وقتئذ برجا فضيا ضبابي المنظر ذات عين صفراء تفتح فجأة وعلى مهل في المساء . والآن ــ نظر جيمس الى المنارة . أمكنه أن يرى الصخور المطلية بالأبيض والبرج، بشكل مطلق ومباشر. أمكنه أن يرى تصالب الأبيض والأسود فيه . أمكنه أن يرى النوافذ فيه . أمكنه حتى أن يرى الزبد ينتشر على الصخور كي يجف . إذن تلك كانت المنارة ، أليس كذلك ؟
>
> لا ، فالاخرى كانت أيضا المنارة . إذ لا شيء كان ببساطة شيئا واحدا . الأخرى كانت المنارة أيضا . واحيانا لم تكد ترى عبر الخليج . في المساء كان المرء ينظر أعلى فيرى العين تفتح وتغمض وبدا أن النور يصل اليهم في تلك الحديقة الطلقة الهواء المشمسة حيث كانوا يجلسون .

لعل هذا هو الزعم المركزي للرواية الحديثة ــ لا شيء هو ببساطة شيء واحد : إنه زعم تشكل الاستعارة بالنسبة اليه الوسيلة الطبيعية للتعبير .

الحــواشي :

١ ــ « اللغة والأسلوب هما شيئان : طريقة الكتابة هي وظيفة : انها العلاقة بين الخلق (الابتكار) والمجتمع ، واللغة الادبية بعد تحولها بفعل نهائيتها الاجتماعية ، والشكل المعتبر كمؤسسة بشرية وبالتالي المرتبط مع الأزمات الكبرى في التاريخ » . رولان بارث ، « الكتابة بالدرجة صفر » (لندن ١٩٦٣) ، ص ٣ .

٢ ــ رومان جاكوبسون ، « جانبا الكتابة ونمطا اضطرابات العجز عـن الكـلام » ، في « أساسيات اللغـة » ، رومـان جاكوبســون وموريس هال (لاهـاي ١٩٥٦) ، ص ٥٥ ــ ٨٢ .

٣ ــ « من الملامح الجوهرية في الاستعارة وجوب وجود مسافة ما بين المضمون والواسطة. فتشابههما يجب أن يواكبه شعور بالتفاوت . يجب أن ينتميا الى مجالين مختلفين من الفكر » ستيفن أولمان ، ، « الأسلوب في الرواية الفرنسية » (كامبردج ١٩٥٧)، ص ٢١٤ .

٤ ــ ان علامات الترقيم غير التقليدية هي ، في الواقع ، إحدى أوضح واهم الاشارات في الحركة الحداثية في الأدب النثري . انظر ، على سبيل المثــال ، في استخدام جويس للخط الافقي القصير للاشارة الى الكلام المباشر ، وحذف الاشارة من حديث مولي بلوم الى نفسها ، واستخدام هنري جيمس التهكمي غالباً للفواصل لإتاحـة إدخال التقييدات والمعترضات بتسلسل غير تقليدي (« أول شيء تقريباً ، بما يكفي من الغرابة ، هو أنه ، بعد حوالي ساعة ، وجد ستريثر نفسه يقوم بـ ..... »)، وتجاربه النادرة في الاتجاه المعاكس ، حاذفاً الفواصل بين الصفات المنتظمة في سلسلة واحدة (مثلا ، مدام دي فيونيه في « السفراء » هي « مشرفة رفيقة خجولة سعيدة رائعة ») . واستخدام فورد مادوكس فـورد المفرط للنقط في نقل تيـار الوعي في « نهاية باريد » ، الأحرف الصغيرة في عنوان همنغواي الاكثـر حداثـة « زماننا » in our time (١٩٢٥) ، وتحاشيه المتعمد لعلامات الاقتباس أو الأحرف المائلة

في جملته الأكثر شهرة من « وداع للسلاح » ، « لطالما تضايقت من الكلمات مقدس ، متالق ، تضحية والتعبير دون طائل » (أي لم يكتبها « مقدس » ، « متالق » ... « دون طائل » المترجم) . وفي « لورد جيم » ، يضع كونراد علامات الاقتباس علـى جانبي الكلام الحر غير المباشر ليعطي الاحساس بان مارلو يبلغ عما أبلغه به جيم . كما يلاحظ أويرباخ في تحليلـه لمقطوعة مـن « الـى المنـارة » لفيرجينيا وولف في (المعارضة الادبية) أن الكلمات ضمن الفواصل المنقلبة ليست بالضرورة منطوقة بصوت عال ، في حين أن الكلمات التي يتاكد نطقها بصوت عـال تترك غالبـاً دون فواصل منقلبـة .

٥ ـ جيرترود شتاين ، « انظر إلي الآن ، وهوذا أنا : كتابات ومحاضرات ، ١٩٠٩ـ١٩٤٥» تحرير : باتريشيا ميروفيتش (هارموند زورث ١٩٧١) . كل الاقتباسات التالية من جيرترود شتاين مستقاة من هذا المصدر .

٦ ـ وإذ توصف أحيانا بانها « تكعيبية » الاسلوب فان هذه القطع هي ، في الواقـع ، أقرب الى الفن السوريالي . والسـوريالية هي ، حسـب مخطط جاكوبسـون ، استعارية بينما التكعيبية كنائية . إن العنوان الاستعاري « أزرار رقيقة العاطفة » يذكرنا بالمعاملة الرقيقة للأشياء الصلبة في رسومات سلفادور دالي .

٧ ـ « الشعرية ، مجلد ٢ » (١٩٧٠) ص ١٥٦ ـ ٧٣ . استرعت المقالة انتباهي بعد أن كتبت النسخة الأولى لمقالتي انا . والترجمات من جينيت وبروست هي لي .

- ٧ -

ـ المسرحية الحداثية ـ

يعتمد اي وصف منهجي للمسرحية الحداثية اساساً على تحديد أو تشخيص « المجموعات sets : تعرّف مجالات الافتراض المشترك أو ذى المساس ، والقصد المتعاظل ، وصور العداء المشتركة . وعلى الرغم من اختلاف الاسماء المكونة أو المؤسسة فإن صيغة السؤال تبقى قياسية : ما الشيء المشترك ، إن وجد ، الذي يجمع (لنقل) بين إبسن وميترلنك ، شنيتزلر وكلوديل ، وايلد ولوركا ، تشيخوف وييتس ، هوفمانستال وايليوت ، بيرانديللو وسينغ ؟ أو سترينديرغ وفيديكند ، هاوبتمان وجارى ، أبولينير وكايزر ، مارينيتي ومایاكوفسكي ، بريخت والدادائيين؟

على أن أفضل الأجوبة لا تسبغ بالضرورة ترتيباً وتنسيقاً على الاشياء .. فكلما ازدادت حساسية المعايير قلت شمولية التصنيفات : قلة من الاسماء المزدوجة ، وفي أفضل الحالات تجمع صفير أو اثنان . وعلى العكس ، كلما كانت الزمر اشتمالية ضعف تماسك المجموعة ـ تماسك يكون ، على الغالب ، إما سلبياً وحسب (مثل العداء المشترك لطبيعية أواخر القرن التاسع عشر) أو يكون من العمومية بحيث يفتقر الى أي مغزى تفريقي حقيقي . والحق أن البحث عن « مجموعات » في المسرحية الحداثية تجمع بين الشمولية والتحديد الصارم هو غير مجز على نحو مؤس . فالولاء المعلن من جانب المسرحيين كأفراد تجاه السياسة المعلنة هو نادر ، رغم أنه عندما يوجد يكون حاداً عالي النغمة . وحتى الموافقة الضمنية في السعي وراء الاهداف المشتركة هي أمر عير عادي . والنقد

يتعلم أن يكون قائماً بتلك التجمعات أو المجموعات أو حتى سلاسل الدومينو من الاهتمامات التي تجمع عن بعد ما بين المسرحيين ، وغالبا ما يكونون من درجات شتى . ويتم الوقوع على القناعات ، والاعتقادات والانتماءات ، والولاءات ومظاهر الاعجاب الفردية وهي تشكل نماذج ارتباطية موسعة . فالأجزاء التكوينية تتحد ليس في شكل خضوع وامتثال لقوة مركزية ضامة تجمع هذه الأجزاء الى بعضها ضمن حدود واضحة المرتسمات بل بالحري كشبكات مهلهلة من العلاقات . وقد تسعف بعض الزمر المعينة التقريبية في بعض الأحيان ـ مثل «المسرح التلميحي» ، « المسرح الاشكالي » ، « مسرحية الوهم » في الصفحات التاليات ـ إنما كوسائل عملية فاعلة بصورة رئيسة ، وفيما هو أبعد من ذلك تقع التعقيدات الشاقة ـ و ، كما يرتاب المرء في السياق الراهن ، الغير المجزية .

المسرحيــة الحداثيــة

الأصول والنمــاذج

بقلم : جون فليتشر وجيمس مكفارلين

— ١ —

عندما تحرى إيريك بنتلي عن بدايات « الحركة الحداثية » في الدراما لقيها في الثمانينيات والتسعينيات : في تلك السنوات التي كتب فيها هنري بيك مسرحيتيه العظيمتين (النسور) (١٨٨٢) و (الباريسية) (١٨٨٥) ، وعندما رسخت (الأشباح) (١٨٨١) مؤلفها ككاتب مسرحي أوروبي على نحو متميز ، وعندما أسس أندريه أنطوان المسرح الحر لعرض المسرحيات الطبيعية النزعة على ما أعلن صراحة . وقد كان نجاح الحركة المسرحية الجديدة — كما زعم بنتلي — نجاحا للنزعة الطبيعية : « والحق أن المسارح الصغرى في العواصم الأوروبية حيث عرضت المسرحيات الجديدة قد انبثقت جميعاً إلى الوجود نتيجة انتاج المسرحيات التي تنتهج نهج المذهب الطبيعي . لقد غدت الدراما قضية نضالية »(١) .

هذا ويسعف احداثيان اثنان — واحد اسمي وموضوعاتي ، والآخر شكلي ولغوي — في تحديد أصول الدراما الاوروبية الحداثية . فمن ناحية كان هناك الاهتمام الاضطراري الذي أبدته الثمانينيات والتسعينيات نحو الاشكالي والمعاصر ، ومن ناحية اخرى ، كان هناك الاستكشاف الذي لا يفتر لموارد النثر كواسطة درامية . وكلا الامرين يشيران دون مواربة الى إبسن . وقد زُعم بيقينية (و ، بعبارات تقريبيــة ، مراراً) أن « أهم الحوادث في تاريخ الدرامــا الحديثة كان إقلاع إبسن عن الشعر بعد (بيرغينت) كيما يكتب مسرحيات نثرية عن مشكلات « معاصرة »(٢)

على أن « المشكلات » ، مع ما لها من أهمية تعريفية ، لم تكن الأولى في سلم الاهمية . فقد كان اكتشاف امكانية جديدة في اللغة المسرحية ، وتوسيع مفهوم « الشعر » ليحيط بكثير من الأراضي اللغوية التي أهملت فيما مضى أو حتى ازدريت ـ بينما شكلت في زمانها حادثة أقل وضوحا بكثير من مناقشة المشكلات في المسرح ـ كان في أثره الطويل الأمد عاملا ذا تأثير القاحي أكبر بكثير .

وفي غضون سنوات قلائل من إنهائه « بيرغينت » (١٨٦٧) كان إبسن قد أجاب على تلك العبارات التي تتسم بالتحدي والوعظ الصادرة عن جورج براندس عام ١٨٧١ : « إن ما يظهر الأدب كشيء حي في الراهن هي حقيقة إخضاعه المشكلات للنقاش » . وإذ غدا مراقباً يقظاً وحساساً على نحو غير معهود للمشهد الأوروبي فقد ضرب مثلا حاول الكثير من الكتاب المسرحيين الآخرين احتذاءه دون أن تتوفر لهم إما موهبته الفطرية لاجل ذلك أو شغلهم موقعاً مركزياً مماثلا إنما محايداً . وقد كان إبسن ، إثر إقامته في بقاع مختلفة من أوروبا أثناء سنوات نفيه الطوعي السبع والعشرين من النروج ، شاهداً مفتوناً بالكثير من الحوادث السياسية الكبرى والتغيرات الاجتماعية لذلك العصر : الحرب الدانماركية ـ البروسية والحرب الفرنسية ـ البروسية ، وكومونة باريس ، والقوة المتصاعدة لألمانيا ، وتوحيد ايطاليا، وانتشار التصنيع، وتكاثر الراسمالية وظهور الجناح اليساري السياسي في أوروبا ، والنمو الذي شهدته المواصلات ، والمعايير المتبدلة للأخلاق ، والانشغال الجديد بنواحي العقل اللاشعوري . وقد خبر في بعض الأحيان وقع هذه الأشياء ، سواء في روما أو دريسدن أو ميونيخ ، مباشرة على أعصابه وأحاسيسه . وأحياناً وبسبب كونه أجنبياً بالذات ، الفى نفسه مؤهلا على نحو فائق ليلعب دور المراقب المحايد .

وقد بقي القسط الاكبر من إنجازه على مدى سنوات طوال اسكندنافياً ، لكنه ، وفي التسعينات وعندما اجتاز هو نفسه عتبة الستين تفجر على المشهد الأوروبي بكل زمجرة العاصفة التي كانت تعبىء قواها

تدريجياً . ولا يشكل هذا مناسبة مسرحية فريدة في حدتها وقوتها فحسب لكنه كان حادثة ثقافية أوروبية التأثير على نحو غير معهود من قبل . وعندما وقع اختيار الموجة الحديدة ، موجة « المسارح المستقلة » على (الأشباح) كعمل خدم طموحاتهم المسرحية كأفضل ما يكون ، وفي الوقت نفسه عبّر كأوضح ما يكون عن روح العصر ، فقد أفلحوا في تحويل إبسن من مؤلف مسرحي ذي أبعاد اسكندنافية متواضعة الى واحد له أبعاد أوروبية مهيبة . ومع إخراج هذه المسرحية بين عامي ١٨٨٩ و ١٨٩١ فإن المسرح الحر Freie Bühn في برلين ، والمسرح الحر Théâtre Libre في باريس والمسرح المستقل في لندن قد أنشؤوا ما قد يكون المثال الأول لظاهرة شاعت على نحو متزايد في السنوات الأخيرة : الاطلاق المكثف في سلسلة عواصم ثقافية أوربية لعمل أدبي أو مسرحي واحد . ومنذئذ وحتى نهاية حياته شكل إصدار مسرحية جديدة لابسن حادثة أوربية متميزة . ولنضرب مثالاً واحداً : ترجمت « هيدا غابلر » بعد صدورها في اسكندنافيا في العام ١٨٩٠ ، ونشرت في ألمانيا ، بحدود عام ١٨٩٢ ، (ثلاث مرات) ، وفي روسيا (ثلاث مرات) ، وفي انجلترا وأمريكا (مرتين) ، وفي فرنسا وهولاندة ، وترجمت أيضاً بحدود عام ١٨٩٥ الى الايطالية ، والاسبانية ، والبولونية . زد على أنه في غضون سنة من تأليفها عرضت في ميونيخ ، وبرلين ، وهلسنكي ، وستوكهولم ، وكوبنهاجن ، وكريستيانيا ،وروتردام ، ولندن ، وباريس ، وفي السنة التالية في سان بطرسبورغ وفي روما . وقبلئذٍ لم يهيمن أي مؤلف مسرحي على المسرح الأوربي أو يحتكر المناقشات العمومية على هذا النحو قط .

كان عنصر « المشكلة » الذي شغل على نحو كبير معاصري إبسن ، بمعنى ما ، شيئاً وليد عصره ــ وإبسن نفسه لم يكف قط عن التشديد على أن كل شيء كان كتبه كان وليد الخبرة الشخصية المباشرة ، ونتيجة شيء « عاشه حتى النهاية » . وعند النظر اليه على هذا النحو المحدود فإن عمله يتخذ مكانه اللائق (كما لاحظ أوزوالد شبينجلر في « انحطاط

الغرب »)) في حلقة دائرية وسمت العقل الأوروبي بدءاً بشوبنهاور وانتهاءً بشـو ، واشتملت على برودون وكونت ، وهيبل وفيورباخ ، وماركس وانجلز ، وفاغنر ونيتشه ، وداروين وجون ستيوارت ميل . وحتى في يومنا هذا فإن المشـكلات الإبسـنية لا يزال لها وقعها ، ولا يزال لهـا « مساسها » ، ولا تزال لها القدرة على الاقلاق : دور النساء في المجتمع (بيت الدمية) ، الصراع عبر فجوة الأجيال (سيد البنائين) ، الصدام بين الحرية الشخصية والسلطة المؤسسـاتية (روزمر شولم) ، نذيـر التلوث في عالم القيم المادية والتجارية (عدو الشعب) .

وإلى جانب فن الجدل الذي اثار واستحوذ علـى الجماهير ومـلأ الأعمدة الرئيسة في صحف العصر ، كان هناك الاهتمام التكميلي لما دعاه إبسن « الفن الأعسر بكثير » فن النثر . وبعد (بيرغينت) ـ وهو عمل قيل عنه على نحو مثير إنه « العمل الأول ، والأجمل حتى تاريخه ، من بين تلك المسرحيات التي تتيح الكلام عن المسرحية الحديثة بتلك الطريقة الطبيعية التي نتحدث بها عن الشعر الحديث أو الرواية الحديثة »(٢) ـ فقد انكب إبسن بحماس وبشكل متواصل على استثمار موارد اللغة بطرق غير مطروقة أو حتى مشتبه بها. هذا ، وقد فتح اكتشاف الأمور الدقيقة والعميقة تحت سطح ما قد يبدو لا أكثر من ملاحظات عادية في الخطاب اليومي فتح الآفاق أمام إمكانات جديدة وهامة في الدراما . وفي بحثه عن « التخصيص » الأكثر دقة للشخصية (كما دعاه) فقد ذهب الاعلان الى حد قول إبسن «ينبغي أن يكون لحوار المسرحية في الصباح جرس يختلف عما ينطق به في الليل » . ومـع انتقال موجـة التآليف الابسنية مـن الاجتماعي الى المتخيل ، ومن الجدلي الى السيكولوجي ، ومن الطبيعية الى الرمزية ، ومن الايضاحي الى الايحائي ، فقد اثارت لدى العديد من كتاب أوروبا وعياً جديداً وحاداً لما يمكن حمل اللغـة المسرحية (وليس النثر وحده) على أن « تقوله » .

وعليه فقد كان هناك خلف الاصوات الصادحة والقوية في اوساط الجماهير لـ « المشكلات قيد المناقشة » ابسن آخر : كاتب الكاتب ، مؤلف

المؤلف المسرحي . وقد حفز على العبارات المعجبة لأولاء الذين كانوا هم انفسهم ممارسين حساسين على نحو استثنائي **للغة** ــ هوفمانستال ، هنري جيمس ، تشيخوف ، ومترلينك ، في التسعينيات ، وجيمس جويس وبيرانديللو وريلكه لاحقا ــ هذه الخاصية الأكثر شكلية وفنية وغير الجدلية لعمل ابسن . وإذ فتنتهم الأصوات الخفيضة والحاذقة في حوار إبسن المسرحي (والذي يتسم على نحو غامض بصفة البقاء حتى عند الترجمة) فإنهم يلمحون واقعاً ثانياً لم يُفه به وذلك خلف سطح الأشياء ، « حوار من الدرجة الثانية » (ميترلينك) ، أو يلاحظون كيف أن « **العقل** يؤرقه » أما تعبير عارض ، سؤال ما ، وأنه بومضة عين تفتح أمداء طويلة من الحياة على مناظر ممتدة » (جويس) ، أو يستمعون الى الشخوص التي « تفكر حول التفكير ، وتشعر حول الشعور ، وتمارس السيكولوجيا الآلية (التلقائية) (هوفمانستال) ، أو يرون في تآليف إبسن المتغيرة « بحثاً يائساً على الدوام عن الاقترانات المرئية للمرئي **داخلياً** » (ريلكه) . هذا ، وإن الخط الدي يمتد من أعمال إبسن الاخيرة عبر إدراكات معاصريه الى التجريد الأكبر لمفهوم كوكتو «poésie du théâre» (شعر المسرح) لهو واضح .

هذا وقد أرهصت الطبيعة المزدوجة لإنجاز إبسن ، وبقدر ما ، حددت التطور الثنائي في المسرحية الأوربية في غضون الجيل الحداثي التالي . ومن نحو آخر كان هناك ما دعاه بريخت « المحاولات الكبرى لاسباغ بنية مسرحية على مشكلات العصر » ، وهذه طائفة يتوقع أحدنا أن يجد الى جانب إبسن اسماء (لنقل) غوركي ، وهاوبتمان ، وشو ، وفيديكند ، وكايزر وأونيل . (وحتى مزيد من القسيمات ضمن هذه الطائفة تجتذب أحياناً تعريفاً إبسنياً ، كما عندما وسم فيديكند نفسه بأنه نوع من إبسني غينتي (نسبة الى « بييرغينت » المسرحية الإبسنية ــ المترجم) ، بالمقارنة مع هاوبتمان الذي ــ كما ادعى ــ كان براندياً (نسبة الى براندیس) . وضمن هذا التقليد ، ومهما كانت « البنية المسرحية » المتبناة ، فإن الالتزام الرئيس هو نحو الحقيقة ، الحقيقة الموضوعية

البينشخصية التي يجب تعرفها بجسارة وإعلانها دون خوف . وقد كانت الرؤية الواضحة ، وتحديد المشكلات ، والانعتاق من التقاليد ، والاعلان عن الحقيقة بطريقتهم المغرقة في الخصوصية ، مهما تكن غير متوقعة وغير مستساغة ـ كانت وصاياهم (تشديد الكاتب على الضمير المتصل) بخصوص الروح الحديثة . وإذ هو إيضاحي ، وإشاري ، وإعلاني ، وتعبيري ، وغالباً تهكمي ، وأحياناً عبثي فإن الخط يشتمل على دراما أواخر الحركة الطبيعية في المانيا ، وشغل شو في انجلترا ، والعبثيين الأوائل في فرنسا ، والمستقبلية الإيطالية والروسية ، والدراما التعبيرية ككل ، وجلّ الدادائية والسوريالية ، والعناصر الفردية لدى بريخت . ويكمل هؤلاء ، مع توجّه أكبر صوب الأشياء البنيوية والفنية واللغوية ، أولاء الكتاب المسرحيون الذين يثوي لديهم في الجوهر التلميحي ، والمائل ، والضمني ، والمراوغ ، والمقموع ، والرمزي : ميترلينك ، هوفمانستال ، تشيخوف ، ييتس ، لوركا .

- ٢ -

إذا كان إبسن يمثل ، بالنسبة للدراما الحديثة ، الأصل والقوة الدافعة فإن ستريندبرغ هوبشيرها المدهش . وحيث اصاب إبسن خرقا وأوغل في وجهات غير متوقعة وأدخل نفسه ومحبذيه الى مناطق من الخبرة الدرامية لم تستكشف سابقا فإن ستريندبرغ توقع وأرهص ـ كما لو كان بتشريع قانوني متخيل ـ بالمستقبل غير الواضح المعالم بعد للدراما الحداثية . وأثناء سنوات التكوين في مستهل الحركة الحداثية تراصفت الحرفتان الإبداعيتان للرجلين جنباً الى جنب وتراكبتا فوق بعضهما على نحو هام في التسعينيات . وبالنسبة لإبسن كانت السنوات الممتدة من عام ١٨٧٧ الى نهاية القرن بمثابة خط للهجوم ابتدأ بالخرق الطبيعي الصبغة في « أعمدة المجتمع » الى الرمزية النهائية في « عندما نستفيق نحن الموتى » (١٨٩٩) . أما خط ستريندبرغ في التأليف ، وقد توازى إجمالاً مع خط إبسن لكن بفترة فاصلة تقدر بحوالي عشر سنوات ، فقد

امتد من مسرحياته على المذهب الطبيعي في أواخر الثمانينيات (ولا سيما « الأب » و « مس جوليا ») الى مسرحيات الحجرة في العقد الأول من القرن الجديد ، والإشارات المقلقة الأولى للثورتين التعبيرية والسوريالية القادمتين في الدراما .

وعلى الرغم من أن ستريندبرغ كان في الأساس كائناً متوحداً فإن حياته وشغله يشكلان ، ورغم كل التوقعات ، جوهراً ، واختزالاً ، وتكثيفاً لعصر يتجاوز حتى سني حياته هو . وخلف الإثارة التي توفرت عليها حرفته ، والزيجات الثلاث المخفقة على نحو مؤلم في حياته ، والإنهيار العصبي الكلي في أربعينياته ، والجهر بكراهياته ، والذاتية المتطرفة في فنه ، فقد كان يمتلك رهافة عقل وحساسية روح غير عاديتين جعلتا منه « جهاز تحسس » للتحولات والحركات الوشيكة في حساسيات العصر . هذا ، وبفعل الشمولية الصرفة لعبقريته فإنه يستدعي مقارنة مع ليوناردو وغوته . وإذ كان على مراحل راديكالياً ، ومعادياً للتقليد ، وشاكاً ، وصوفياً ، ومتعبداً فقد وَسّع من الناحية الفكرية والعاطفية منظوراً واسعاً على نحو مدهش من السعي البشري . فقلّة من مجالات الوعي البشري أو الهم الاجتماعي ، والأهمية السياسية أو البحث الديني ، فاتت انتباه عقله الذي لا يفتر عن الرياد والكشف ، « عقل يمتطي صهوة جواد » حسب تعبير أحد معارفه . وقد كررت أزمته « الجهنمية » الشخصية وعلى نحو ممتاز من سبق المعرفة والاستبصار المسبق كثيراً من عُصابات العقل في القرن العشرين . وإذ كان كما الطالب في « سوناتة الشبح » مدركاً لكونه « مولوداً في عالم مفلس » ، وعلى ألفة بأبعاد جهنم من تاريخ كربه العقلي فإنه يتبدى كتجسيد خصوصي ، وتلميحي وتنبؤي لتوعك وبداية سقم هو « حديث » على نحو شامل وواضح .

ولا يقل عظمة عن ذلك مجال تآليفه الدرامية وتنوعها : «مسرحيات بايرونية شعرية ، وتراجيديات على المذهب الطبيعي ، وكوميديات بولفاردية ، ومسرحيات الجن الميترلينكية ، وتآريخ شكسبيرية ،

ومسرحيات حلمية تعبيرية ، وتآليف الحجرة في شكل السوناتات »(٤) .
كان كل ذلك ، إضافة إلى أن سجلاته قد ذكرت أنه كان روائيا ، وكاتب مقالات ، وناقدا ، ومؤرخا وكاتب رسائل ، ثرا . وعلى الرغم من أن عداءه لابسن كان تاما وعلنيا ، فان نموذج تآليفه الدرامية السابقة — من الانشغالات التاريخية الـ « المعلم أولوف » (١٨٧٢) الطبيعية الصبغة أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينات — قد بدا ، رغما عن ذلك ، أشبه بنوع من المحاكاة اللاشعورية للكاتب النرويجي . وفي النهاية ، مع ذلك ، يبقى شغله « التالي للجحيم » هو الذي يعطي ابلغ دليل على تجريبية ستريندبرغ الجريئة . ويتمثل هذا في مسرحياته التي يعود فيها الى الأساليب التاريخية والطبيعية التي جربها سابقا . لكن سويدينبورغ قد حل الآن محل نيتشه كقوة مسيطرة ، ويحرك المؤلف تعقيد في الهدف جديد ، رغم أن التنويع والتلوين العميقين في الاسلوب لايعدمان البصمة التي تخلفها رؤيته الشخصية والتوحيدية . وقد شهدت سنة ١٨٩٩ وحدها تأليف اربع مسرحيات تاريخية ، وهذا جنس وجده لاحقا مطواعا بشكل عجيب للتعبير عن مفهومه الجديد والصوفي عن طبيعة الله والانسان . كما كانت الطبيعية (أو كما آثر أن يدعوها ، الطبيعية المحدثة) في « جرائم وجرائم » (١٨٩٩) ، و « عيد الفصح » (١٩٠٠) و (على نحو فائق) « رقصة الموت » (١٩٠١) طيعة في خلق واقعية وجودية مكثفة ، ساكنة قارنها الكثيرون منذئذ ببواطن سارتر . على أن اسهام ستريندبرغ الأبعد أثرا في الدراما الأوربية في القرن العشرين قد تمثل بشكل خاص في التعبيرية التوقعية في « الى دمشق » (١٨٩٨ — ١٩٠٤) ، و « الطريق الرئيسية الكبرى » (١٩٠٩) ، والرومانسية الجديدة في « عروس التاج » (١٩٠٢) و « البجعة البيضاء » (١٩٠٢)، ومطالع السوريالية في « مسرحية الحلم » (١٩٠٢) ، و « سوناتة الشبح » (١٩٠٧) .

— ٣ —

كتعقيد متراكب فوق هذه النماذج العامة ، تثير الحركة الحداثية — وللمرة الأولى في تاريخ الدراما —وبأسلوب حاد قضية الميتا

مسرح ، وهو مفهوم عرفه ليونيل آبل بأنه يتكيء على مسلمتين أساسيتين: (١) العالم مسرح ، و (٢) الحياة حلم . (٥) وبالطبع ، لم تنشأ أي من هاتين الفكرتين الشاملتين في أواخر القرن التاسع عشر : فـ « الحياة حلم » هي ترجمة حرفية لعنوان مسرحية كالديرون «La Vida es Sueño» ، ١٦٣٥) ، و « العالم مسرح » (أو theatrum mundi) كانت كليشيه موجودة قبل أن يتلقفها شكسبير وكتاب مسرح عصر النهضة بزمن طويل . وتشتق اليزابيت بيرنز استعارة theatrum mundi من الفكـرة التي مؤداها أن الإله هو المشاهد الوحيد لأعمال الانسان على مسرح الحياة : وقد كتبت تقول : « في المسرح الديني الأول أعطي المشاهد رؤية عين الاله لمصير البشر، وهذا مالحظته مسرحيات الأعاجيب والمسرحيات الاخلاقية. لكن في المسرح العلماني أصبح الانسان هو المتفرج على الانسان رغم ضآلة تماهيه أحيانا مع الشخوص المسرحية »(٦) .. وقد تجلت استجابة الحركة الحداثية لمفهومي عصر النهضة هذين في اعلائهما فوق المستوى الاخلاقي الذي شغلاه في تأليفة ما بعـد العصور الوسطى ــ وهذا مجال احتلت الأبحاث عن الصفة الزائلة للحياة وضحالة المسعى البشري مقاماً رفيعـاً فيه ، وهو محيط نرى فيه الرجال والنساء مجرد ممثلين ، يدخلون ويخرجون من مسرح الحياة (كما تشاء)(*) وحكايا ناطقـة « تزخـر بالاصوات والهيجانات العاتية التي لاتعني شيئا »(مكبث)(*) ــ ونقل الأشياء الى عالم الجماليات ، حيث وضـع الحقيقي قبالة الوهمـي ، والقناع بجانب الوجه ، والخشبة في مواجهة صالة المتفرجين ، وحيث ، قبل كل شيء ، تراصفت البسمة مع الدمعة لانتاج تلك الظاهرة الحداثية على الخصوص ، ازواء الوجه للاضحاك في التراجيكو ــ ميديا . هذا ، وإن التراجيكوميديا ــ وهي شيء « أعمق وأكثر جهامة » ، من التراجيديا، بتقدير شو(٧) ــ هي اسلوب حداثي بامتياز . فالتجريبية البادية تأتلف مع الثقة والتأكيد ــ في الواقع ، معرفة ودراية تشرك المشاهد للمـرة الأولى ببنية الدراما ذاتها ــ لإضفاء هوية على الجمالي الحداثي ، بدءاً

(*) مسرحيتان شكسبيريتان (المترجم) .

من « البطة البرية » وصولا الى « بانتظار غودو » . ف « نبالة » هجالمار في حضرة الموت هي مشهد نعرف ، كما الدكتور يلينغ ، أنه مزيف ، لأنه سيبدي خلال عام فصاحة جياشة تذهب الى حد البكاء عند انتحار هيدفيغ الشاب . وهي أيضا مشهد تينك المفكرين البهلوانيين في سترتيهما الطويلتين حتى عقبيهما وهما يمثلان أمام نظارة المقاعد الأرخص ثمنا بصورة مسرحية متكلفة ويزجيان الوقت بانتظار غودو . في كلا الحالين تلتبس اللهجة : فموقف هجالمار يكسر الفؤاد ، وموقف إيستراجون موقف يائس ، لكن طريقة تقديم هذين الموقفين تكفي لجعلهما مضحكين . هذا ، وإن نهاية مسرحية بيكيت ، والتي والزنت على طول الخط بين الكرب الوجودي وكوميديا الهزل الرخيص التي تعتمد الطاقية السوداء المستديرة في لوريل وهاردي ، تقدم أقصى ما هو موجود في هذا الأسلوب . فقد حبك رجلان بطريقة خرقاء منذ هنيهة محاولة للانتحار : وقد انقصف حبلهما . ولسوء الحظ فالحبل المعد لشنقهما يفيد أيضا كحزام لتثبيت سروال ايستراجون . وفي أحلك اللحظات في تاريخ الدراما في هذا القرن ــ وقت أن تلاشى كل أمل ، حتى الأمل بموت ميسر ــ يبدو سروال الضحية حول كاحليه كالكونسرتينة (نوع من الآلات الموسيقية كالاكورديون) . يقول رفيقه له « ارفع سروالك » . لكن ليست هذه كامل المزحة . ذلك لأن ايستراجون ، وبأسلوب الميوزيك هول (مسرح المنوعات) الجميل ، يفهمها كلها بشكل خاطىء . ويسأل بطريقة هزلية خرقاء « اتريدني ان أخلع سروالي ؟ » . ويا للغرابة ، فلا يفصلنا عن الستارة الأخيرة الا دقائق معدودات ، عن لذع الصمت الاخير الذي لا يحتمل (فلنمض ــ « لا يتحركان ») والذي تختتم به المسرحية .

وأن يمثل ابسن وبيكيت قطبي الحركة الحداثية ، في الزمان وفي الجوهر ، لهو الصعوبة بعينها . كيف لنا أن نعرّف الجمالي الذي يحتاج لأن يشمل شخصيتين متنافرتين ، عملاقين (مع الاختلاف الشديد في طريقتيهما) في الفن المسرحي ؟ في عالم المسرح المتقلب هذا وتكون القضايا على تعقيد أكبر حتى مما هي عليه في الجنسين الأدبيين الشقيقين ،

الرواية والقصيدة الغنائية ، حيث المسائل على درجة كافية من الصعوبة مسبقاً . ففي الشعر تبدي الحركتان الرمزية وما بعد الرمزية على نحو مسلم به الانقطاعات ، لكن ليس منها ما هو راديكالي قدر تلك المُصاحِبة لما نشر في غضون بضع سنوات من بعضها بعضا من مسرحيات متباينة تباين « هيدا جابلر » (١٨٩٠) و « أوبو ملكا » (١٨٩٦) و « الى دمشق » (١٨٩٨)(*) . بينما يمكننا أن نميز في الرواية ، كما رأينا ، تحولاً جمالياً عاماً يتخذ أساسا شكل الالتفاف السردي . وليس بالامكان رسم مثل هذا الاتجاه الوحيد بالنسبة للمسرح . فالمشكلة بالأحرى هي مشكلة حلّ طائفة من الميول والاتجاهات المتباعدة بل والمتناقضة ضمن جمالية مقبولة في الدراما الحديثة .

- ٤ -

تتقفى بعض المؤشرات هذا الجانب « الميتا ــ مسرحي » في الحركة الحداثية . ويمكن للمرء ان يدعو الفن المسرحي الحداثي ببعض المبالغة « علم جمال الصمت » اذ لم يؤت مسبقا قط على تطوير الاتجاهات المتقطعة ، والمنخفضة النغمة ، وغير المنطوقة ، بل وغير المتماسكة ، واللا لفظية بجلاء ، التي تسم التخاطب المسرحي بهذه الجرأة . وبالطبع ، لم تعدم المسرحيات الأولى خلود الشخوص للصمت ، أو امتقاع الوجه ، أو الحيرة ، أو الخوف الشديد ، لكن مثل هذه اللحظات بقي مسرحيا ، وانتمى الى سياق المسرحية ، ولم يعلّق عليها . فالصمت عند ستريندبرغ ، أوبنتر ، أو بيكيت مسوغ ضمن المسرحية ، لكنه يفيد أيضا في الالتواء عليها : ويتضح ذلك أكثر ما يتضح في حالة بيكيت . يعلّق هام Hamm أمام النظارة في مسرحية « لعبة النهاية » هذا مميت « عندما أعياه (واعيانا معه) مقطوعة كلوف Clov » « المتسمة بمضيعة الوقت » . أو في « بانتظار غودو » بعد أن استعصى الحوار مرة أخرى ،

(*) مسرحيات لـ : إبسن ، ألفريد جاري ، وستريندبرغ على التوالي (المترجم) .

وتتنهد الشخصيتان ، وتنتظران من يشرع ثانية بالحديث . وبضيق وارتباك غلام المكتب الذي يحتسي خمرة الشرى مع رئيسه ، يخرق استراغون الصمت أولا عبر الوسيلة المباشرة التي تومىء ببساطة اليه :(٨)

استراغون : راهنا لا شيء يحدث .
بوزو : أتجد ذلك مملاً ؟
استراغون : نوعا ما .
بوزو : (الى فلاديمير) . وأنت يا سيدي ؟
فلاديمير : لقد تمت تسليتي على نحو أفضل .
صمت .

وعلى الرغم من هذا الميل الى اللا كلام فإن مسرحيات بيكيت على جانب كبير من الثقافة . فالمتحدثون يعرفون آدابهم الكلاسيكية ، ويقبسون منها حرفياً (استراغون من « الى القمر » لشيلي ، وويني — باحساس بالتهكم جميل — من « روميو وجولييت » ، بينما يحرّف هام Hamm بتهكم سمو بودلير في «Tu réclaimais le soir; il descend, le voici (أنت تطلب المساء ، ها هو يخيم ، اليكه) بينما يقترب مساؤه هو) . وبعبارة أخرى ، يثوى اللا نطق في الوسيلة بقدر ما يثوى في الرسالة المبلّغة .

أما مع بنتر فالأمر يختلف ، بنتر الذي قابل دائماً الكليشيهات الصحفية عن شغله بمقولة أنه ليس معنيا بما يدعى استحالة التواصل ، بل بالخشية منه . فالناس يفزعون الى المراوغة والتملص بدلا من أن يركبوا مخاطرة وجوب النطق بما يضايقهم بالفعل . ويبقى الصمت أو الانحراف في النهاية ملاذا أكثر أماناً من المقولات الاستطرادية والصريحة . والشاهد الكلاسيكي locus classicus على هذا هو عدم الملاءمة المذهلة كما تبدو ، في وصف آستون في « القيّم — The Caretaker » لعجزه عن شرب شراب Guinness من ابريق خزفي

سميك ›، بينما ما يقلقه حقاً هو الخوف الذي يسكنه من انهيار عقلي آخر ومن التعرض للعلاج بالصدمة الكهربائية مرّة أخرى. كذلك تفيد اللغة عند يونيسكو في إخفاء التوترات والصراعات أكثر من كشفها : تشكل مسرحية « الدرس » عرضاً متقناً لكيفية إخفاء فانتازيا الاغتصاب والجريمة تحت صيغة تهكمية هزلية من النقاش الاكاديمي . لكن إخفاء التوترات الجنسية تحت ستار لغة لا تحمل من الصلات السطحية معها إلا القليل لم يكن بالتأكيد اختراع يونيسكو : فإبسن يفعل ذلك ببراعة في مسرحية « هيدا غابلر » و « إيولف الصغير » ، وكذلك يفعل ستريندبرغ في « مس جوليا » . وكذلك فبنتر ليس بالمسرحي الأول الذي يظهر شخوصاً تتحاشى ملاحظة ورطتها : فغاييف لتشيخوف يلوذ هربا من ارتباكه في « بستان الكرز » في تخيله نفسه وهو يلعب البليارد ، « يسقط الكرة في جيب المائدة في الزاوية » أو « يصيب بطانة مائدة البليارد الداخلية » . إن مشهد تعطل اللغة ، والانفجار الهيستيري الكامن في الابتذالات المؤدبة للتواصل الاجتماعي ، والعنف الناجم عن استفزازات تافهة تماماً : كل هذا يشكل أساس الدراما التشيكوفية كما هو الحال بالنسبة لدراما بنتر . وبالطبع ، هناك فارق في مكان الأحداث : فهناك بون شاسع بين أملاك طبقة النبلاء الآفلة في روسيا ما قبل الثورة والنوم ومآدب الفطور المبتذلة أو بيوت المزارع المحولة بشكل مصطنع التي تمزق شخوص بنتر بعضها فيها ، ومن « حفلة عيد الميلاد » (١٩٥٨) الى « الأزمنة القديمة » (١٩٧١) ، لكن كليهما مكانان صادقان في تمثيلهما لزمانهما . وبعد فترة طويلة من اختفاء الكومة الفيكتورية المهملة تحت جرّافة المقاول العقاري بشكل غير استعادي كما هو حال بستان الكرز لرانيفسكايا تحت الفأس ، فلن يكفّ ناس بنتر ، شأن ناس تشيخوف ، عن سبر موارد الكلام للعثور على كوى يهربون من خلالها من حقائقهم ، باعثين بإشارات من رسائل عداء وقمع يوجهونها الى بعضهم إما عن طريق لغة غير ملائمة (« لقد فهمت انك كنت مزخرفاً خبيراً من الدرجة الأولى لداخل المنازل وخارجها . . . انت تقصد انك لا تعرف كيف تضع مربعات

المفارش الأرضية الرقّيـة(*) المخضرة والصفراء النحاسية وتعمل على انعكاس هذه الالوان على الجدران ؟ . . . انت زميل وغد ») ، أو عن طريق وسائط غير لفظيـة ، كما عنـدما يحطم ميك تمثـال بوذا على الفرن في « القيّم » .

— ٥ —

ضمن هذا المفهوم الحداثي على نحو متميز بخصوص الميتا ــ مسرح يكتسي دور الفكرة البارزة ضمن العمـل وهي « الحياة حلم » أهميـة توحيديـة . وبالطبـع ، ففي المركز من مسرح بيرانديللو يكمن التفاعل الملتبس بين « الخيالي » و « الواقعي » ، والذي يمتح ، مع ذلك ، من « مسرحية الحلم » (١٩٠١) لستريندبرغ ، وهي عمل يتسم بالأصالة العميقة والثورية . وهذه بدورها تقود الى احد أبرع الأعمال التي انبثقت ابان انبعاث الحركة الحداثية بعد ١٩٥٠ ، وهو « البروفيسور تاران » (١٩٥١) لآرثر اداموف ، حيث يجد احد الاكاديميين البارزين في هـذه المسرحية نفسه متهماً بلائحة جرائم تزداد خطورتهـا دوما بدءاً بقـلة اللباقة نحو الزملاء والطلاب مرورا بانتحال عمل اكاديمي آخر ، وصولا الى التعري غير المحتشم . ومن المحال أن يتأكد المرء ضمن المسرحيـة فيما إذا كان مذنبا حقيقياً بالجرائم المنسوبة اليه . وعندما يطلع على فحوى كتاب نائب رئيس الجامعة عن عدم دعوته للمحاضرة ثانية يبدأ البروفيسور تاران يخلع على مهل ملابسه عند اسدال الستارة . وعـلى إثر ذلك لا يتيقن الجمهور فيما إذا كان يتمثل للكابوس أو يؤكد حقيقته . وتنبع قوة العمل من حقيقة أن التباسه يبقى شاملا . هل أن كرامة تاران هى قناع ذهان العظمة والسلوك المنحرف ؟ أو هل أن الأمر بمجمله هو حلم سيء ؟ ما الواقع ، وما الوهم ؟ هذه أسئلة تبرع الحركة الحداثيـة في طرحها مقوضة بذلك تصنيفاتنا ومدمرة ثقتنا بالأشياء المألوفة . هكذا

(*) من الرق (المترجم) .

هي شقة الطبقات الوسطى السكنية : مكان آمن بما فيه الكفاية ـ كما يخال المرء ـ حتى يملأها يونيسكو في مسرحية « آميدي » بجيفة تتنامى ويغطي السجادة بالفطور(*) . أو حتى يحيلها بنتر في « الحجرة » الى مشهد من قتل وإعماء ايسخيلوسي طقسي . الحيـاة والفن يلتحمان . وعندما تمثـل التراجيـديات في غرفـة الاستقبال ، وعنـدما يضحى بافيجينيا ـ كما في « العودة الى الوطن » لهارولد بنتر ـ في نورث لندن ، أو عندما يعاد على نحو تهكمي كتابة « ترويض الشرسة » (لشكسبير ـ المترجم) في شكل « من يخشى فيرجينيا وولف » ، فهناك عودة من طريق آخر الى تلك التراجيكوميديا الجوهرية التي لا يمكن فصلها عن الحركة الحـداثيـة .

ـ ٦ ـ

خضعت ابعاد المكان المسرحي ومحيطه على يد الدراما الحداثية الى مراجعه جذرية : فأحيانا يقع الخط الفاصل في مكان ما من الوسط ، واحيانا يحيط بالمسرح كلية . وقد عززت الدراما مـا قبل الحداثيـة الوهم بأن الجمهور كان يسترق السمع ، وأن جداراً رابعاً قد انهار في غفلة من الشخوص ، وأن النظارة كانوا ينظرون مباشرة الى الداخل . ولطالما استثمر إبسن هذه الحيلة : فـ « البطة البرية » تبدأ بأكثر الطرق تقليدية ، حيث يشرح خادم العائلة للنادل الأجير الموقف الذي ستنبع منه الدراما ـ حيلة بسيطة « يوضع » الجمهور عن طريقها « في الصورة » ويبدأ الحدث على نحو دال . لكن ما إن يتم تخطي هذه المرحلة المحرجة لكن الأساسية حتى يتم تمثيل المسرحية بشكل لا يبدو معه النظارة أنهم يتفرجون . والحق انه يجدر تمثيلها على هذا النحو إذا كان المرام توليد التوتر على نحو فعال . فالممثلون بحاجة الى التركيز الشديد على الموقف، إذ أن أية إشارة ولو طفيفة الى الجمهور ستقضي على الوهم . ومع ذلك فإن هذا الوهم بالذات ـ وهم الدراما الواقعية التي ترمز إليها قاعـة

(*) ج فطر .

للمتفرجين يخيم عليها الظلام والصمت قبالة مسرح مضاء بشكل ساطع ومزدحم بالممثلين ـ هو الذي سعى واحد من كبار الكتاب المسرحيين المحدثين ، برتولت بريخت إلى إلغائه . على انه لم يطالب بإزالة الأضواء في مقدم المسرح وجعل الصالة والخشبة متصلتين . فعلى العكس ، إذ لو حصل هذا لكان وهم آخر قد نشأ ، على الأساس الديكتاتوري نفسه ، بما يفيد أن العالم داخل جدران المسرح هو عالم حقيقي ، بل العالم الحقيقي الوحيد . وكما سنرى فقد تعزز هذا الوهم بفعل الاتجاه الآخر في الحركة الحداثية : ذاك الذي أسسه أنطونين آرتو .

هـذا ، ويشكل الرفض البريختي للوهم المسرحي احـد البدع الجديدة بحق في تاريخ الدرامـا بأكمله . كان هـدف بريخت تعليمياً وسياسياً ، لكن بدعته فتحت الطريق لأمور كثيرة اخرى جوهرية بالنسبة للمسرح المعاصر ، ليس أقلها أعمال صاموئيل بيكيت ، والذي يتم التمثيل فيه بشكل واع جداً « عبر » الأضواء الامامية . ففي « بانتظار غودو » يتم التعليق بشكل هازل على خواء الصالة من قبل الممثلين / الشخوص. وفي « لعبـة النهايـة » يمثل هـام Hamm (كالممثل غـير البـارع «ham actor») للمقاعد الامامية ، وعندمـا يسأل كلوف ما الـذي يستبقيه هناك ، فإنه يجيب ، بما فيه الكفايـة مـن الصدق ، بأنـه « الحوار » . وفي « الأيام السعيدة » « تبدأ » ويني « يومها » كمحترفة قديمة تتسم بالرشاقة توصلاً الى خبب سريع من خلال المادة المألوفة . وكذلك لا يمل يونيسكو قط من تذكير الجمهور بأنهم إنما يجلسون في مسرح ويتفرجون على لعبة لها قواعدها التي يمكن تعديلها لكن يجب مع ذلك التقيد بها . في مثل هذا النقاش لا يجلس يونيسكو في الأعلى وهو يشير الى نفسه بالاسم بطريقة خبيثة .

أمـا الاتجاه الآخر ـ عن عالم في غرفة ـ فهو ترتيلي حيث ذاك المذكور أعلاه هو تهكمي . فهو يهدف الى السورة والهياج حيث يزعم الأول بامتلاك السيطرة على الدافع الفوضوي . هنا ، لا ريب أن النصير

الأكبر هو جان جينيه . فبتشديده على وجوب جلوس شخص ابيض على الأقل بين الجمهور عند كل تمثيل لمسرحية « السود » (وإذا لم يحصل ذلك فدمية) فإن جينيه يؤكد الطبيعة العدوانية بل العربيدية للعمل . وقد أصبح هذا اتجاهاً سائداً في السنوات الاخيرة مع تلك المشاهد اللافتة المبنية على جوهر آرتو كما في مارات / ساد Mart/Sade لبيتر فايس ، والتي اعلن بيتر بروك في المقدمة للترجمة الانكليزية انها « صممت لصفع المشاهد على فكه ، ثم صب الماء الشديد البرودة عليه ، ومن ثم اكراهه على أن يقوّم بذكاء ما حدث له ، ثم رفسه على ضرّة قدميه ... » هذا وقد فاق هذا البيان فجاجة وعنفا ما كان يُمثّل تحت حمايته ورعايته في المسرح . وعلى نحو مشابه فقد آلت فورات متطرفة من الهيجان المسيطر عليه الى أن تقترن مع مجموعات الممثلين « الأحرار » مثل La Mame والمسرح الحي The Living Theater والتي تمجد اللاعقلانية والهزء من المحرمات الاجتماعية والثقافية ، وترفض « التمثيل الجيد » الذي ترى فيه « احترافاً » محتضراً . وبعيداً عن المجازفة بأن في مثل هذا الاستنزال للقيمة « يمكن أن تفقد السيطرة على الجمهور ، مما هو موجود في صلب الاساس الطقسي والعرف التقليدي » ، فإن هناك الحقيقة التي لا يرقى اليها الشك بأن مثل هذه المحاولات لـ « استبدال الخبرة المسرحية بالخبرة في العالم الخارجي » (الثانية هي المتروكة – المترجم) تصبح شكلاً جديداً من التعليم القديم ، التواء على « كل العالم مسرح » ، ويعاد صياغتها ببساطة في شكل « المسرح عالم كامل بحد ذاته » .(٩) لكن مهما بالغ المرء في استهجان هذا الاتجاه ورؤية الأخطار التي قد يقود اليها السعي العشوائي وراء اللاعقلاني في المسرح ، فان من الواضح انه يمثل عنصرا حقيقا في التقليد الحداثي لعله يشكل – على الأقل في الراهن – **العنصر الغالب** .

هناك ملامح اخرى ـ الطقس والخرافة ، القناع والرقصة ، الأسلبة والشكلنة (= إعطاء نمط معين في الأسلوب والشكل ـ المترجم)، النسبية والدفق ـ تمتح أساساً من العناصر الأكثر أهمية والمدروسة في هذا القسم . كما يمكن ملاحظة فاعليـة بعضهـا على التوازي في فنون التمثيل الأخرى في هـذا القرن : الباليـة ، والسينما ، وحديثاً ، التلفزيون . ففي الفيلم ، على الخصوص ، نرى انعكاس كل الانقطاعات التي تصيب الدراما على الخشبة ، في رسم الشخصيات ، في الحوار ، وفي الحبكة . وإن مخرجا كبيرا مثل انغمار بيرغمان يدين بدين حقيقي لستريندبرغ ، لكن يمكن لكاتب مسرحي مثـل بنتر أن يتعلم من فن سينمائي عبقري مثل هيتشكوك .(١٠) ونسخة كين راسل الفيلمية عن « الشياطين » فاقت عنفا المسرحيـة المؤداة على الخشبة لجون ويتينغ والتي تقوم على الحوادث التاريخية نفسها ، لكن حفـّازها كان ، مـع ذلك ، مسرحياً : مسرح القسوة لدى بيتر بروك ، وهو نفسه مبني على نظريات أنطونين آرتو . ونظرا لأن المسرح والسينما ينتميان لروح العصر نفسه Zeitgeist فإن مثل هذه التطابقات قلّ أن تثير العجب . والحق أن بعضهم (مثـل مارغريت دوراس) تعمـل بسهولة تامـة في كـلا الواسطتين . ومن السينما ذاتها انتقل بعض الممارسين (مثل تروفـو وبوغدانوفيتش) الى الميتا سينما . كما أن القوى ذاتها ـ دافعة الواسطة تدريجيا الى وعي أكبر أبداً بذاتها ، ومشركة المشاهد بحميمية أكبر في ارتقائها وتطورها ـ تعمل بشكل شامل ، منتشرة كالمروحة فيما وراء الدراما كما فُهمت بصورة تقليدية . وهذا هو السبب القوي الذي جعل الحركة الحداثية في المسرح ممثلة بشكل أصدق على يـد ستريندبرغ مما هي على يد بريو ، وفيديكند مما هي على يد هاوبتمان ، وييتس مما هي على يـد شـو .

الحواشي :

١ ـ ايريك بنتلي ، المسرح الحديث ، (لندن ١٩٤٨) ص ٦ .

٢ ـ كينيث موير « الشعر والنثر » في « المسرح المعاصر » ، ستراتفورد ـ على ـ آفون دراسات رقم ٤ (لندن ١٩٦٢) ص ٩٧ .

٣ ـ رونالد غاسكل ، الدراما والواقع ، (لندن ١٩٧٢) ص ٣٧ .

٤ ـ روبرت بروشتاين ، مسرح الثورة ، (لندن ١٩٦٥) ص ٨٧ .

٥ ـ ليونيل آبل ، الميتا مسرح : رؤية جديدة للشكل المسرحي (نيويورك ١٩٦٣) ص ١٠٥ .

٦ ـ اليزابيث بيرنز ، فن التمثيل المسرحي : دراسة للعرف في المسرح والحياة الاجتماعية ، (لندن ١٩٧٢) ص ١٤٣ .

٧ ـ مقتبس من كارل س. غونك ، التراجيكوميديا الحديثة : بحث في طبيعة الجنس الادبي (نيويورك ١٩٦٦) ، ص ١٠٧ .

٨ ـ صاموئيل بيكيت ، بانتظار غودو ، الفصل ١ .

٩ ـ انظر اليزابيث بيرنز ، مصدر سابق الذكر ، ص ١٨٢ ـ ٢٢٧ .

١٠ـ انظر جون فليتشر ، « بيرجمان وستريندبرغ » ، وآلان برودي ، « عطية الواقعية : هينشكولد وبنتر » ، في « مجلة الادب الحديث » ، مجلد ٣ ، رقم ٢ (نيسان ١٩٧٣) ، ص ١٧٣ ـ ٩٠ وص : ١٤٩ ـ ٧٢ على التوالي .

المسرح التلميحي

من ميترلينك الى ستريندبرغ

بقلم : جيمس مكفارلين

في عام ١٨٩٠ كتب كنت هامسون عن طبيعة تلك الانطباعات التي سعى إلى تنبيه الكتاب المعاصرين إليها بقوة : « إنها تستغرق ثانية ، دقيقة .. إنها تأتي وتمضي مثل ضوء متحرك وامض . لكن بعد أن تكون قد تركت وسمتها ، وخلفت انطباعاً من نوع ما ، قبل أن تأفل(١) » . الآني ، الخاطف ، العابر ــ تلك الاشارات الواهية والضعيفة لكن الدالة والتي بدت وكأنها تقدم نوعاً من استبصار جديد في معنى الحياة ــ هذه كانت الأشياء التي حضّ كاتب ما بعد الطبيعية ، بحساسياته التي شهدت أعلى مراحل الرهافة ، على اقتناصها وتسجيلها . هذا وقد زعمت الجمالية لنفسها ، جمالية تكاد تكتسي الصرامة الكيركيغاردية ، الحق بمزيد من الموالين على مر الزمن : ناس كان قوام الحياة بالنسبة اليهم يتمثل في الاحاسيس ، والانطباعات ، والاستجابات أكثر من الاعتقادات ، والالتزامات ، والواجبات . وقد مرق بعضهم ، مثل ميترلينك وهوفمانستال ، في التسعينيات كالشهب الساطعة قبل ان تنطفىء عقب عقد من التلألؤ الرائع ، ليس لمجرد تمثيل مؤلفاتهما للروح الجديدة بل تمثيل حرفتيهما أيضا لهذه الروح بشكل غريب وخارق .

- ١ -

مع أن ميترلينك كان محدوداً بشكل معوّق بالمقارنة مع إبسن ، وأكثر ضيقاً بكثير في مجال التصويب من ستريندبرغ ، وعادماً لمواطن

الحذق الرشيق كما عند تشيخوف ، فإنه قد استحوذ ، كما لم يسبق لأحد أن فعل ، على اهتمام العصر . وقد بدا أن أوروبا بأجمعها كانت متأهبة ، عند منعطف القرن ، لإيلائه الاعتبار والتقدير . وقد أعلن ستريندبرغ ، والذي ترجم مقاطع مطولة الى السويدية من (كنز العامة) (١٨٩٦) ، أعلن دون لبس أنه « تلميذ » ميترلينك ، وهو في (عروس التاج) ، (البجعة البيضاء) ، و (مسرحية الحلم) مدين بشكل كبير إليه . كما أن تشيخوف ، كما توضح رسائله الى سوفورين Suvorin بشكل كاف ، قرأ ميترلينك في عام ١٨٩٥ باعجاب بيّن وحثّ على تضمين شغله في ريبرتوار (ذخيرة المسرحيات) مسرح سان بطرسبورغ الصغير الذي تأسس حديثا : « (مسرحياته) هي أشياء غريبة ولافتة للنظر ، لكنها تخلق انطباعاً طاغياً ، واذا ما امتلكتُ مسرحاً فانني سأعرض بالتأكيد (المكفوفون) » . كذلك تظهر « الحكاية الخرافية الألمانية » (الجرس الغارق) (١٨٩٦) لجيرهارت هاوبتمان صلات قوية معها . وكذا فقد حفزه إعجاب بجورنسون به على طرق أبواب الدراما «الرمزية» رغم انعدام النجاح الواضح . وقد وجد هوفمانستال نفسه على ألفة كبيرة معه ، وخاصة في مسألة المغزى الخفي لـ« اليومي » . أما داوثينندي فقد ترجمه الى الألمانية وسعى الى أن يجعل من مسرحياته وسائل إدخال « المسرح التلميحي » الى برلين منعطف القرن . وتحمس سيبيليوس لتأليف قطع موسيقية عارضة لبعض مسرحياته . وقامت الحركة المسرحية الآيرلندية بابداء استجابة ايجابية : فقد ظهرت على تقنيات ييتس المسرحية علامات التأثير ، وكان إعجاب سينج Synge فياضاً . (غالبا ما تقارن « بئر القديسين » بـ « المكفوفون ») .

كان ميترلينك محظوظاً — في الحق ، محظوظاً بشكل مضاعف كبلجيكي — في حصوله على تعاون مسرح اللوفر للوجني بو Lugné-Poë في باريس ، وهي شركة لم تسارع الى عرض مسرحياته « بيلياس وميليساند » ، « المتطفل » ، « الباطني » و (بعد منعطف القرن) « مونا فانا » فحسب ، بل اتخذت مبادرة عرض أعمال كتاب مسرحيين

أوربيين آخرين ممن اعتبر شغلهم مكملاً لشغل ميترلينك : ابسن ، بجورنسون ، ستريندبرغ ، هاوبتمان ، دانونزيو ، ايشيغاري و (في وقت لاحق نوعاً ما) كلوديل .

وقد اقتنع ميترلينك ، في وقت مبكر من تأليفه للمسرحيات ، بأن الأسلوب الشعري لم يكن موائماً لايصال تلك المشاعر الداخلية القوية لكن الغامضة والتي كان العصر يذهب بشكل متنام في تكريسه لها . والبيان المسرحي من أي ضرب كان ، حتى ولو كان يستخدم النثر، موضع شبهة بالنسبة اليه. اذ أن مجرد محاولة احتواء مثل هذه المشاعر في كلمات يلحق الضرر بها . كان فعل الصياغة بحد ذاته عبئا مفروضا ، يعطي ملخصا مفهوميا قاسي الحواف للمشاعر والاستجابات الانفعالية التي تتسم بدرجة كبيرة من السيولة لا تقوى على احتماله . وكما أعلن ، فقد كان الايصال في المسرح مسألة كشف واظهار أكثر منه مسألة تعريف: الماع ، ايماء ، حزر وتخمين . ف « الاميرة مالين » ، وكتبت أصلا بلغة شعرية رفيعة وبلاغية ، أعاد ميترلينك صياغتها بلغة نثرية مترددة عن عمد . فقد تركت الجمل دون استكمال ، والافكار لم تكن مترابطة : (٢)

« يمكن للمرء أن يؤكد بأنه كلما أمعنت القصيدة في حذفها لتلك الكلمات التي تشرح الافعال واستبدالها بكلمات تشرح ليس ما يدعى ب « حالة العقل » بل تلك الجهود العصية على التوضيح والوصف والتي لا تفتر ، الجهود العقلية الموجهة الى جمالها وحقيقتها ، ازداد اقترابها (القصيدة) من بلوغ صورة سامية للحقيقة والجمال » .

وعلى الرغم من صلة القرابة السطحية مع الحوار في المدرسة الطبيعية ـ والذي اعلنت فيه العثرات والتمتمات، والهمهمات والتنهدات والصمت المتصل الحرب مسبقا على البلاغة المسرحية التقليدية ـ فان التوكيد مختلف . وبينما جهدت الطبيعية قبل كل شيء من أجل الايهام

الصرف بالحقيقة ، من أجل الصدق مع الحياة الذي سيؤسس اعتماد الكاتب المسرحي كمراقب جسور ومحايد لوقائع الحياة ، فان الفن الجديد قد اكتشف نغمات توافقية للمعنى لا يرقى اليها الشك . وقد علق يوهان شلاف ، وهو نفسه كاتب مسرحي طبيعي المذهب ، بحذق على هذه الخاصية الجديدة : (٣)

> انها وثيقة الارتباط بما كتبه ميترلينك عن الصمت . هذا الحوار الثاني غير المنطوق ، والذي هو بالنسبة لشاعرنا في نهاية الأمر الحوار الحقيقي ، يتم تهوينه وتيسيره بعدة وسائل : بالوقفات ، بالاشارات وغيرهـا من الوسائل غير المباشرة . على أنه ناجم بصورة رئيسة عن الكلمة المنطوقة ذاتهـا ... حوار مـن تفاهة غير مسبوقة ، من الابتذال الصريح للخطاب اليومي الذي ، بفضل هذا الحوار الجواني الثاني ، أعطي سحرا عصيا على التعريف .

تلك كانت حقا الخاصية التي تبينها ميترلينك نفسه في فن جون فورد « المتحفظ جدا في الكلام » (كما دعاه) ، والذي لا تتفوه شخوصه في أكثر لحظاتها مأساوية بأكثر من كلمتين أو ثلاث كلمات بسيطة ــ « طبقة رقيقة من الجليد نبقى ننظر من عليها لبرهة الى الهوة في الأسفل » . (٤) وهي تومىء خلل السنوات المنصرمة بشكل مباشر الى فن بنتر Pinter الذي حاجج بقـوة في ملاحظاته البرنامجية على« الحجرة » و « النادل الأبكم » في عام ١٩٦٠ ، قائلا بأن :

> الشخصية على خشبة المسرح التي لا تقوى على تقديم معلومات أو حجة مقنعة فيما يتصل بخبرتها الماضية ، أو سلوكها الحـاضر أو طموحاتها ، ولا تعطي تحليلا وافيـا لدوافعها لتتسم بالشرعية وبالجدارة بالاهتمام كما تلك التي تستطيع تأدية كل هذه الأعمال ، بما لا يخلو من الازعاج . اذ كلما ازدادت حدة الخبرة قل وضوح وترابط منطوقها .

واذ اتسم بالهدوء وانخفاض الحـدة مع احتفاظه بشدته فان فن ميترلينك قد تكرّس كلية لاكتشاف تلك الجوانب الغامضة التي تثوي نصف مرئية تحت سطح الوجود ، وتلك المعاني التي تستوطن الصمت والعتمة ، وتلك الحقائق الملغزة وغير المدركة للحياة الجوانية . وقد تعلم من نوفاليس أنه مع أن أبشع الجرائم يمكن أن يمر ، عند مستوى ما من مستويات الشخصية ، مرور الكرام فان المرء يمكن في جانب آخر من النفس أن « يهتز حتى أعماقه بفعل تبادل للنظرات ، وفكرة غير منطوقة، ولحظة صمت » . كما وقع على تأكيد آخر لهذا في احساس ايمرسون بـ « العظمة الخفية » التي تسكن كـل حياة مهما كانت وضيعة ، وفي الاعتقاد بأنه ليس هناك من لحظة « تخلو من أعمق الاعاجيب ، والمعاني التي تتأبى عن الوصف » . ومن تلك المعتقدات (والتي ترقى أيضا الى وورد زورث وأدالبرت ستيفتر) استقى احساسه بـ « المأساة اليومية » «le tragédie quotidien» . وهو يشدد في « كنز العامّة » عـلى أن الانسان مخطىء الى حد كبير اذا اقتصر في اضفائه مغزى على لحظات الانفعال الشديد :

لقد توصلت الى الاعتقاد بأن الشيخ الجالس في كرسيه العميق ، لا يفعل شيئا سوى الانتظار على ضوء المصباح ، مصغيا دون أن يتأثر بشيء الى القوانين الأزلية بكافة التي تسود في أرجاء بيته ، مستجيبا بحدسه الى صمت الابواب والنوافذ والصوت المكتوم للنور ، مستسلما لكينونة روحه ومصيره ، مميلا رأسه بشكل طفيف ، غافلا عن حقيقة أن القوى الدنيوية بكافـة تدخل الغرفـة وتمسحها بنظراتها كالخادمات المنتبهات ... أنا موقن أن هذا الشيخ الساكن يعيش في الواقع حياة اكثر عمقا بكثير وأكثر انسانية ووساعة بكثير من العاشق الذي يخنق معشوقته ، والضابط الذي يفوز بالنصر ، أو « الزوج الذي يثأر لشرفه » .

هذا ، وان عين الكاتب المسرحي المدركة والحادة الملاحظة ترى في سطح الحياة الخالي من الضرر في الظاهر نسيجا معقدا من العلامات والرموز والاشارات . على أن دقة الملاحظة وحساسية التسجيل قد احتفظتا بأهميتهما كما في ظل المذهب الطبيعي ، كما انتقل نوع من العلموية في الرؤية ، والوثائقية الواضحة من القديم الى الجديد . وما استجد حاليا هو أن المسرحية انما اظهرت الفة أكبر مع العلوم السيكولوجية الناهضة منها مع العلوم الطبيعية ، مبرزة تواريخ حالات اكثر من تقارير مراقبين . وقد تنامى الاقرار بالاشياء العادية التي كان لها علم نفسها المرضي الواضح جدا،ولا بد لكلا حساسيتي الكاتبالمسرحي والجمهور أن تتساوقا مع القيم المنكشفة لدقائق الحياة . ويتصل مباشرة مع هذا احساس غامض بالصلات البينية الأساسية بين الأشياء كافة ، ثروة لا محدودة من المتطابقات . مرة اخرى ، يأتي الهام ميترلينك من نوفاليس الذي لم ير عزلة في أي شيء وكان « المعلم المشدوه للصلات الغامضة التي تربط بين جميع الأشياء ... وهو يستشعر مصادفات غريبة ومشابهات مذهلة ــ غامضة، ارتعاشية، سريعة الزوال، خجولة ــ تذوي قبل أن تدرك »(٥) .

وليس بالمستغرب أن هذا كان عقيدة مسرحية تمخضت عند التطبيق عن نوع من الدراما مفعم بالرمز في كثير الأحيان ، وملغز في الغالب ، واحيانا مثقل بالاحتمالات بشكل لا يحتمل . والحوادث العادية المبتذلة التي كانت ستلقى في سياقات أخرى توضيحات بسيطة طبيعية الطابع ــ المنجل قيد الشحذ في حديقة البيت ، الساعة الجدارية المتوقفة ، المصباح الذي تعطل ، صرخة طفل ــ تستجر بشكل روتيني تقريباً مغزى عميقاً ومقلقاً . والحياة تغدو مليئة بالنذر ، والاشارات ، والعقل مطلوب منه المراقبة الدائمة والقلقة ، والجو يزداد توتراً بفعل وعيد الأشياء المألوفة .

— ٢ —

في مطالع التسعينيات أشاح تشيخوف عن الدراما وبدا أن الرواية قد استغرقته كلية . فمسرحياته أواخر الثمانينيات — « ايفانوف » (١٨٨٧) و « العفريت الخشبي » (١٨٨٩) — لم تصيبا نجاحاً متميزاً. وكانت الروائع المسرحية اللاحقة — « النورس » (١٨٩٥) ، و « الخال فانيا » (١٨٩٧) و « الشقيقات الثلاث » (١٩٠٠ — ١٩٠١) و « بستان الكرز » (١٩٠٣ — ٤) لا تزال بانتظار مؤلفها . لكنه ، مع ذلك ، لم يتوقف عن التأمل في مشكلات التأليف المسرحي ، ولا سيما تلك التي لها مساس بإيصال الفكرة غير المنطوقة والتي (كما أعلن) أمل أن يحلها عن طريق دمج واقعية أساسية مع استخدام موجه للرموز .

ولا يمكننا سوى أن نخمّن مدى استرشاد تفكيره بما قرأه أثناء هذه السنوات من تآليف معاصريه في مكان آخر من أوروبا — ولا سيما ابسن وميترلينك . وتظهر بعض الملاحظات غير التقريظية اجمالاً والتي ابداها بخصوص ابسن على الأقل قدراً من الفة ، وهي تعليقات تتباين طبيعتها غير الودية على نحو غريب مع اعترافه اللاحق ، في رسالة الى الكسندر فيشنيفسكي في عام ١٩٠٣ ، بأن ابسن كان بالطبع مؤلفه المفضل . أما اعجابه بميترلينك فكان بمجمله أكثر وضوحاً (انظر قبل ثلاث صفحات أعلاه) ، ومن الواضح أن كثيراً من أفكار الكاتب البلجيكي لقي استجابة فورية من عقله. ومن المؤكد أن ممارسة تشيخوف المسرحية الأكثر نضجاً مكونة من عناصر يذكر كثير منها بصورة مباشرة بما كان يحدث في مكان آخر من المسرحية الأوروبية : الاهتمام الذي لقيته الحالات المنفردة للعقل ، التوترات المعقدة والملتبسة بين السيطرة الشعورية والحافز اللاشعوري، الانشغال بتوافه الوجود ،التغير الطفيف في الحياة اليومية ، كمؤشرات للحوادث التي كانت تحدث في مستويات أعمق من الشعور ، التشظي المتنامي في الشخصية على طريقة ستريندبرغ ، التوكيد على العشوائي ، والعارض ، والاحتمالي باعتباره

الطريق المؤكدة لاحراز الصدق في الواقــع ، الغاء العبارات الطنانة غــير الطبيعية ، دادخال الرمــوز التخللية مثــل النورس وبستان الكــرز ــ قياساً ، على ما ذهبت الحجة غالباً ، على بطة ابسن البرية ــ كوســيلة لتعميق وإغناء المعنى الدرامي .

وتنحو الطريقة التشيخوفية ، بتميز لا يرقى إليه كاتب مســرحي معاصر له ، الى اسباغ الاضطراب على التعابير النقدية الأورثوذكسية : فـ « الطبيعية السيكولوجية » و « الرمزية الواقعية » ، وهما المحاولتان الأكثر شيوعاً لوسم عمله تعانيان أيضاً من الاضطراب . هناك اقرار عام بأن انجازه المتفرد يكمن في المهارة التي يخلق بها جواً ما أو مناخاً ما ، أو حالة كينونة مجتمع . كتب سوفورين ما مؤداه أن « الحدث في (النورس) يقع وراء الكواليس أكثر منه على المسرح كما لو أن اهتمام المؤلف كــان منحصراً في تبيان رد فعل الشخوص على الأحداث فقط ، كيما يميط اللثام عن طبيعتها » .. فخلف الواجهة ، وتحت الســطح ، وداخل الشخصية كما تظهر للآخرين persona ، المنطمرة ، المكبوتــة ــ هــذا هو الموقــع والكيفية التي يحدث بها الحدث الدال . والحادثة المكشوفة انما تحرّض على الاستبطان الذاتي والكشف الذاتي عن النفس ، وتكمن واســطة الكشف عن الذات في العادي ، والقليل الأهمية ، والمنفذ ميكانيكياً من دون حماس في الظاهر . بالنسبة إليه ، الحدث الدرامي هو في الأساس متّصِــل continuum لا يقطعه أو ينهيه سوى تدخل ميلودرامي بالــغ الأثر . يستذكر المرء الانتصار الذي أبلغ عنه بخصوص مسرحيته الأخيرة « بستان الكرز » حيث قال : « ليس هناك في مجمل المسرحية طلقــة مسدس » . كان الأمر كما لو أن القبضة التي أمسكت بخنــاق حيوات شخوصه عن طريق التوق ، أو الاحباط ، أو السأم ، أو خيبة الأمل ، أو الذنب لا يمكن فتحها إلا بقوة الاحساس . وإذ هــي أسيرة أفكارهــا ورغباتها الخاصة فإن شخوص تشيخوف تتحادث بحذاء بعضها ، مملئة فراغ الجو بالحديث ــ شكاوى ، تعنيفات ، عبارات ســائرة ، عبارات أسف ــ بينما تحوّم افكارها بشكل متواصل لا نهاية له حول وساوسها

الخفية الخاصة . ومع قربها من بعضها بعضاً بفعل القرابة العائلية أو الظروف الاجتماعية فإنها تبقى في الجوهر غريبة عن بعضها . ففي حيواتها الصامتة يشكل الضجر محط الانتباه الشديد وتغدو السلبية طريقة للحياة .

هذا ، وإن ما يعطي المسرحية التشيخوفية خاصيتها المميزة هي المؤاءمة بين اجزائها orchestration أكثر منه شكل وبنية المجموع الكلي. فالمناخ والجو مشكلان بحيث يخدمان غرضاً **بنيوياً** ، ويوفران القوة الضامة التي تشد العناصر الدرامية المكونة الى بعضها : الكلمات ، الصمت ، الحركة ، الاشارة ، الوتيرة ، الاضاءة وكل المكونات غير اللفظية الاخرى التي توفر تلك المساهمة البلاغية لمسرحياته . والحاسم في الأمر هو التكثيف الصحيح ، والتضخيم الصحيح ، والجرس الصحيح . وقد دهش طاقم الممثلين والممثلات في « الشقيقات الثلاث » في مسرح موسكو للفنون عندما اكتشفوا أن تشيخوف كان أقل كلفة بكيفية القائهم لأبياتهم منه بالصوت الدقيق لأجراس الكنيسة التي تنبه الى الخروج من المسرح في الفصل الثالث . كتب ستانيسلافسكي لاحقاً : « كان يأتي الى كل واحد منا كلما سنحت فرصة مناسبة ويحاول عن طريق استخدام يديه ، والايقاع والاشارة أن ينقل إلينا الجو الذي ينجم عن صفارة الانذار الريفية التي تسفع الروح »(٦) . (ومن هذا التقرير يبدو أن غير اللفظي ، بالنسبة لتشيخوف ، يجب أن يكمّل ، بل يحل محل اللفظي في التواصل الكلي) . فنعيب البومة ، ونقر الحارس الليلي ، والأغنية التي يشق سماعها وضربة الفأس على شجرة ، و ــ على نحو مفزع يلازم الشخص بشكل فريد ــ الصوت النائي البعيد لتحطيم وتر والذي تختتم به مسرحية « بستان الكرز » ، كل ما تقدم قصد منه الاسهام في خلق الجو ، الـ nastroenie الهام بمجمله في المسرحية .

وبالمقارنة مع ميترلينك الذي كمنت أهميته في تأثيره المباشر على دراما عصره أكثر منها في اية خاصية تتصل بكنه المسرحية ذاتها فإن

تشيخوف كان أقل تأثيراً في معاصريه مما قد توحي به قامته الحاضرة . لكن الأجيال التالية أصغت إليه بانتباه أكبر بكثير . وفي الراهن فإن أكثر من صوت واحد مستعد الآن يؤكد أنه مصدر هام من مصادر الدراما «العبثية» ، ويصر على وجود صلات قوية تربطه مع بيكيت ، ويونيسكو، وأداموف ، وألبى ، وبنتر .

— ٣ —

ضمن هذا الانزياح العام للتوكيد من المباشر الى المائل ، ومن التراكمي الى الانتقائي ، ومن الاشاري الى الايحائي كان لفيينا إسهامها المميز .

ففي النوع ، إن لم يكن في الزمن حصراً ، تشغل مسرحيات آرثر شنيتزلر موقعاً متوسطاً بين القديم والجديد . والغالب أن يطلق وصف الانحطاط ، أو تفسخ النزعة الطبيعية على تلك المسرحيات التي كتبها في التسعينيات : ولا سيما « أناتول » (١٨٩٣)،« اللهو بالحب » (١٨٩٥)، « الببغاء الأخضر » (١٨٩٩) « الدوامة » (كتبت في عام ١٨٩٧ ونشرت في عام ١٩٠٠) . وموقفه هو موقف انسان ينأى بنفسه ، في مسرة هادئة أو تهكم لطيف ، عن المجتمع الى حد ما ، مجتمع عصره ليؤول الاشارات الخارجية بدلالة التوترات الداخلية . ويتضح في كل مكان من اعماله تعليق اجتماعي من نوع ما ، لكنه ليس قاسياً أو فظاً قط . والاحتجاج ، والهجوم التهكمي ، والاستنكار — لم تكن صيغة شنيتزلر « اللبقة للأشياء الكريهة » ، إذا ما استخدمنا عبارة هوفمانستال التي اطلقها على شغله ، لم تكن أفضل — أو أسوأ — ما بإمكانه تقديمه ، كما لاحظ ببرود . وقد شخّص بمهارة — كمن كانت مهنته الطب — الأمراض العصبية للعصر ، السعي الذي لا هوادة فيه وراء المتعة ، الشهوة الملحاحة ، صفة الزخرفة المبالغة في تحدّ واضح في الحياة في ثقافة متدهورة ، وقلق إبعاد وإيقاف حتى أوهى نذر التحرر من الوهم . وإذ

كان شاكاً وحسياً ، ولا نظرياً فقد كان يألف تماماً ذلك التقليد ألفيبني الذي يعرف كيف يحوّل أكثر البصائر اتزاناً أو رعباً الى ملحمة أنيقة . وما كان فاعلاً على الدوام في عمله حساسيةً ممتعضة وواثقة ، استجابةً للتفصيل الجزئي الهام والكاشف ، وإحساس رفيع الطراز بالعائلة البشرية .

أما مواهب هوفمانستال فكانت من صنف مختلف . فعلى الرغم من اعجابه المبكر والعميق بفن ابسن المسرحي (وهذا ما عبر عنه في مقالته « الناس في مسرحيات ابسن » (١٨٩١) ، وعلى الرغم من اعتناقه ، مع مضي العقد الرابع ، الكثير من أفكار ميترالينك ، فانه لم يذهب ، بفعل تأثير أي منهما ، الى حد تأليف مسرحياته الأولى بلغة النثر . وفي « البارحة » (١٨٩٢) وكتبت عندما كان لا يزال في سن الثماني عشرة فقط ، وفي (موت تيتيان) (١٨٩٢) ، وعلى نحو رفيع في « الأحمق والموت » (١٨٩٣) كان يطغى على شغله موهبة **غنائية شعرية** مذهلة ومبكرة . أما شخوصه ، وهي بمثابة آلات موسيقية عالية الوترية والصداح مفعمة بالتوق الشديد للفهم الذاتي ، وفريسة سهلة للضلال والانحراف ، يؤرقها أبداً الشك وتستبد بها مشكلة معنى الحياة ، كانت جميعها مفوهة على نحو مذهل . وليست تعرف العبارات المترددة والمتعثرة في الخطاب الميترلينكي ، اذ في مقاطعها غنائية محضة مموسقة بشكل درامـي .

بالنسبة لكلوديو ، بطل المسرحية الشاب الواهن المحذلق في « الأحمق والموت » الحياة هي كل شيء يعاش في « المرحلة الجمالية » الكيركيغاردية . فقداسة الانطباعات هي الهم الأعلى . والأخلاقيات هي قوائم الهزل . والواقع لا يؤثر فيه شيء ولا يحركه الا على مستوى frisson (*) مثله مثل الشاب في قصيدة ابسن « على المرتفع » (الذي يستمتع بالمنظر الجمالي آن احتراق كوخ والدته ويظلل عينيه بيديه « ليصوّب المنظور »

(*) الرعدة أو القشعريرة .

فان كلوديو يرى الحياة كطيف زائل . وهو لا يتأثر بها الا على المستوى الأكثر ضحالة حتى يأتي الموت نفسه ويحمله على ادراك معنى أفعاله الماضية . وتوحي بعض العبارات التي استعملها هوفمانستال بعد ثلاث سنوات أو نحوها في « ذكرى راؤل ريختر » بأن هذه « التراجيكوميديا » تحوي قدرا كبيرا من الصورة الذاتية ، ومن « السيكولوجيا الذاتية » : « لقد حويت بداخلي توقاً مثلثاً : توقاً لبراءة الشباب ، وللكهولة ، والانجازات الشيخوخة . ليتني كنت فيها جميعا في وقت واحد ـ لكنني كنت أقف بجانب الطريق وحسب » .

ان الحياة ، كما قال أحد شخوصه لاحقا ، ليست سوى « لعب خيالات » . ومع ذلك ، يبدو كما لو أن أداة مثل هذه الحساسية التي بامكانها أن تستجيب الى هذه الدوافع الواهية والوهمية كالخيال وتفسرها هي بحاجة (الأداة) الى الحماية من الواقع الأقسى ، والا فانها تتهشم . ولم يكن بوسع هوفمانستال تسجيل وتبيان الدقائق ، والأشياء الصغيرة والرفيعة ، والفوارق الدقيقة المرتعشة التي كلفت بها التسعينيات الا عن طريق البقاء بعيداً عن خضم الحياة . في « المروحة البيضاء » (١٨٩٧) يطيل فورتونيو التأمل في مغامرته بعبارات تبدو وكأنها كتبت من قبل ميترلينك ، والتي تحدد المجال المحدود للواقع الذي اقتصر عليه الخيال الرمزي للتسعينات شيئا فشيئاً :

هذه المغامرة تكاد لا تساوي شيئاً ، ومع ذلك فهي تصيبني بالبلبلة . يجب أن يحذر المرء ، اذ أن « لا تكاد تساوي شيئاً » هي قوام الوجود بالذات : الكلمات ، حاجب عين مرفوع ، حاجب عين منزل ، لقاء على مفترق طرق ، وجه يشابه وجها آخر ، ثلاث ذكريات تندمج سوية ، عبير الزهر على أجنحة الرياح ، حلم اعتقد أنه منسي ... لا شيء آخر هناك .

وباجتياز هذه المرحلة كان هوفمانستال ، لا يزال ميالا لرؤية الفن مشتقا من الفن ذاته أكثر منه من الحياة . وقد التفت نحو اعادة خلق الدراما العتيقة في شكل حديث ، الى الكلمات المغناة لأوبرا ريتشارد شتراوس . وعندما شرعت البقية من الدراما الالمانية تولي اهتمامها كله تقريبا الى التغمات الصادحة الجذلة للحركة التعبيرية ، فان هوفمانستال أولى انتباهه الارستقراطي الى القصة الرمزية القروسطية ، الى موليير المعدل ، الى الكوميديا الخفيفة على طريق غولدوني ، والى اعادة قراءة كالديرون .

— ٤ —

يعاف ستريندبرغ التسليم بأنه كاتب رمزي . وعند الالحاح عليه كان يرى أنه من الأسلم أن يدعى « كاتب طبيعي ــ محدث » . هذا وتتيح التسمية تصحيحا يأتي في وقته المناسب . ومن السهولة الخطرة الافتراض بأنه (ستريندبرغ) قد « فاق نموا » بكل بساطة النزعة الطبيعية مع مرور الأيام . وفي وقت يرقى الى ١٨٩٠ علت في أنحاء كثيرة من أوروبا أصوات تعلن أن النزعة الطبيعية قد قضت ، ubenwunden واندحرت . وعندما امتلكت تلك الاعمال التجريبية والجديدة على نحو مرعب ــ الاستكشافات الاسطورية في « الى دمشق » ، المرونة الجريئة في « مسرحية الحلم » ، والفانتازيا الخرافية في « عروس التاج » و « البجعة البيضاء » ــ والتي كتبها ستريندبرغ حوالي منعطف القرن ، اقول امتلكت العين المعاصرة ، فان الاستجابة الطبيعية تمثلت في رسم مسرحيات الحجرة (أي الاقتصار على عدد محدود من الممثلين) اللاحقة وذلك بشكل تطور خطي كان المتوقع من مسرحيات ستريندبرغ اللاحقة أن تقتفيه بكل وثوق ، وتخطيطها في شكل تقدير استقرائي extrapolation يأخذ ستريندبرغ على الدوام بعيداً عن النزعة الطبيعية لسنواته الباكرة والتي أصبحت قديمة وبطل استعمالها .

على أنه ما على المرء سوى أن يقارن العبارات التي استخدمها ستريندبرغ في لاحق حياته لتعريف مفهومه عن « المسرح التلميحي » مع اعلاناته في مقدمته لـ « مس جوليا » قبل نحو من عشرين سنة ليلاحظ كم هي العبارة « كاتب طبيعي ـ محدث » ملائمة في مثل حالته . ومع الاستفادة من مزايا الإدراك الخلفي (أي بعد انقضاء الحادثة) hindsight فإن من الواضح أن هذه المقدمة ، والتي تحاجج بقوة في صالح النزعة الطبيعية بالاسم ، كانت تتوقع بنشدبدها على العشوائي ، والمتقطع ، والعارض ، الكثير مما أتى لاحقا . وكما كتب الى ادولف بول في كانون الثاني ١٩٠٧ فإن ما كان ينشده في فنه الناضج هو ذلك النوع من الهزل « التلميحي في شكله ، والموضوع البسيط المعالج بعمق ، والشخوص القليلة والمنظورات الواسعة ، والشيء المتخيل بحرّية لكن المستمد من الملاحظة ، والخبرة ، جميعها مدروس بعناية » . وعلى الرغم من أن هذا أبعد من ان يمثل نوعا من نكوص بسيط الى ذلك النوع من الطبيعية الذي تبناه في الثمانينيات ، فإنه يفصح ، رغما عن ذلك ، عن قلق مميز من جانب ستريندبرغ ـ حتى في لحظات الشدة الكبيرة ، والرؤيا التخيلية ، والحدس الوهمي ـ لكي يكون دائما بعيدا عن حقائق الحياة ، وعن « الملاحظة » ، وعن « الخبرة » . لكن ، حتى عام ١٩٠٧ ، اقترن هذا القلق مع الاعتقادات الجديدة والمنظورات الجديدة التي اعطته إياها « أزمته الجهنمية » : الإيمان بواقع جواني جازم ، الاحساس بالمنطق الجواني للامنطق ، وإدراك سيادة تلك القوى (داخل الفرد وخارجه سواء بسواء) التي لا تقع كليّة تحت السيطرة الشعورية .

وعلى الرغم من أنه كان مدركا ـ كما لم يحدث من قبل قط ـ للكرب ، والتحول ، والشكوك ، واللا يقين المرتبط بالرؤية الجديدة للواقع والتي افرزتها أزمته الحالية ، فإن أعماله الأخيرة ليست بأي شكل انكفاء بسيطا الى داخل نفسه . صحيح أن الاحلام لم تنفك عن استهوائه واشغاله . ففي « الى دمشق » (والتي بشخوصها المغفلة من الاسم ليس لها (الشخوص) صفات الأنماط ولا الأفراد بل إن هي

إلا مؤشرات على الحالات العقلية والعاطفية) ، وكذلك في « مسـرحية الحلم » فإن سترندبرغ كان يتلمس « الشكل المتقطع لكن المنطقي في الظاهر للحلم » :

أي شيء يمكن أن يحدث ، وكل شيء محتمل وممكن . فالزمان والمكان معدومان . وعلى خلفية غير ذات أهمية للواقع فإن الخيال ينسج ويحوك نماذج جديدة : خليط من الذكريات ، والخبرات ، والافكـار الحرة ، والسخافات ، والبدع . والشخصيات تنشطر ، وتتضاعف ، وتتعدد . وهي تتبخر ، وتتبلور ، وتتبعثر ، وتتناحى . لكن شعورا واحدا يسيطر عليها جميعا ، شعور الحالم .

ولا تعطى هذه العبارات صورة اجمالية لأكثر الاستراتيجيات جرأة فحسب بل تشدد كذلك على اسلوب من التواصل المسرحي كان القرن الجديد سريعا في تمييزه على أنه ملائم بشكل خاص لشرطه ، وحالته ، والذي وظفته مسارح الحركة التعبيرية والحركة السوريالية ، في غضون بضع سنوات ، بشكل كامل . كانت « الى دمشق » اعلانا بلاغيا بأن لا علاقة للعلم بالإيمان ، وأن العقلانية تقف عاجزة عندما تواجه غوامض الحياة العميقة الغور . هذا ، وقد آلت التحويلات ، أي اتحاد شيء بآخر ، الى أن تهيمن على تفكير سترندبرغ ، مثلما فعلت بالنسبة لريلكه في « سوناتات الى أورفيوس » بعد نحو من عشرين سنة . لقد وفرت الاحلام الواسطة لإعطاء شكل للعشوائية الواضحة ــ في عملية مزج ، وتحويل ، وتفكيك . كما وفرت هويات متعددة واسقاطا للذات في تنوع لا نهائي ، وفرصة لتوضيح واقـع مشوه . لقـد استغرقته الحقيقة الاقترانية للأحلام ومنطقيتها الذاتية (والتي تنحو الى أن تظهر قليلة الأهمية بشكل عبثي عندما ينأى بها الزمن واليقظة) تماما وخرقت الغشاء الرقيق الذي يفصل الحياة عن الفن .

لكن سترندبرغ لم يظهر أي ميل ، عندما شرع في كتابة مسرحيات الحجرة (أي ذات العـدد المحدود من الممثلين) ، الى أن يتخلى عـن

سيطرته على الواقع بالشكل الكامل كما يفعل المرء في الحلم . كان مستعدا للموافقة على بعض التنازلات — على الإلهام ، الانتشاء . لكن كانت هناك حدود واضحة :

احيانا أفكر بنفسي كواسطة : يأتي كل شيء بسهولة تامة ، وبنصف لا شعوري ، بقليل جدا من التخطبط والحساب ... لكنه لا يأتي بأمر مني ، ولا يأتي ليسرني (تشديد على ياء المتكلم) .

هنالك سيطرة ، على المؤكد ، من النوع اللاشعوري حتى احيانا فقط . لكن التطور يشوي في الموضوع والجو ، أكثر منه في اي شيء محدد المعالم كالحبكة . والرغبة تذهب الى الغوص وراء الواجهة ، وتحت السطح ، وتعرية المرأة والرجل بغية اظهار الواقع المشوّه ، وكشف عمليات التفكير الفاسدة والثاوية خلف الكلمات . ف « العاصفة » الخافتة في بعثها جو أواخر الصيف (وهي بهذا تذكرنا بقوة بميترلينك) تنتقل من هياج العاصفة المبكرة الى الهدوء الذي يكمن وراءها ، رابطة مسيرة الفصول مع مرور الانسان خلال أعمار الحياة ، ومعالم الطبيعة مع الأرض الداخلية للنفس .

وفي « البيت المحترق » حيث تعري خرائب البيت المكشوفة التاريخ الغابر للاشياء نرى الرمزية بشكل اكثر وضوحا . ولا تزال هناك عناصر متبقية من تخطيط مسبق — منذ الايام التي شهدت تسمية مؤقتة للمسرحية « حائك العالم » — حيث نرى التشديد على أن كل خيط من الحياة هو ويجب أن يكون غافلا بالضرورة عن دوره في التصميم الاجمالي الى أن تتم حياكة آخر خيط ويصل النموذج الى اكتماله . ويصل التلميح الى ذروته اخيرا في « سوناتة الشبح » : « انه عالم التلميح » — كما يعلن ستريندبرغ — « حيث يتحادث الناس بأنصاف نغمات ،واصوات مكتومة، وحيث يخجل المرء من كونه بشرا » . والعدم — كما الذى تشيخوف

وهو فمانستال — يقع في المركز من العالم ، فالصمت اسلوبه ، والشك فيما يقوله الآخر هو قوته المحركة .

في هذه المسرحيات يجتمع شيئان . فمن نحو كان هناك التشجيع الذي استمده ستريندبرغ من التناظر مع موسيقى الحجرة في علاقتها مع المقطوعة الموسيقية أوركستراليا بالكامل . وهو تواق الى عقد المقارنة ، الى أن يدعو مسرحياته الأخيرة « آخر سوناتاته » ، وايراد التسميات ، القفلة coda ، والتحميلة الموسيقية الختامية cadenza ، الامساك عن الحركة ، والاشارة الى المصاحبة الموسيقية التي تؤلف بين شتى العناصر في الدراما : الاعداد المسرحي ، الاضاءة ، الحركة والكلمات . ومن نحو آخر ، كان هناك كرهه الدائم للمهيأ للعرض على الخشبة ، والطنان ، والصادح ، والاستثنائي في المسرح . وقد أعد نفسه ليقود المكبوت ، المستحوذ على الحذق ببساطة ، المحوّر بنعومة ، وليستميل الى القراءة بين السطور والاستماع الى مابين الكلمات ، ولتحميل الفترات الفاصلة — الوقفات ، فترات الصمت ، الانقطاعات — بالمغزى العميق . ويصبح الأشخاص في توازنهم في المسرحية بين ملموسية « الشخصيات » وتجريد المفاهيم المشخصة الصور الفارقة لبشرية معذبة . وقد كانت هذه قبل غيرهـا هي التي حفزت يوجـين اونيل الى أن يعلن في عام ١٩٢٤ أن « ستريندبرغ هو بشير كل ما هنالك من حداثة في مسرحنا المعاصر ... الأكثر حداثة من كل المحدثين » .

الحواشي :

١ ـ كنت هامسون في مقال « من الحياة اللاشعورية الى العقل » في Samtiden (١٨٩٠) ص ٣٢٥ وما يلي .

٢ ـ مقتبسة في «نقاط علام في المسرحية المعاصرة» ، ج. تشياري ، (لندن ١٩٦٥) ص ٨٣.

٣ ـ يوهان شلاف « موريس ميترلينك » (برلين ١٩٠٦) ص ٣١ .

٤ ـ ميترلينك ، مقدمة لمسرحيته « أنابيلا » ، ترجمة لمسرحية جون فورد « انها عاهرة وا أسفاه » .

٥ ـ ميترلينك ، مقدمة لـ Les Disciples à Sais les Fragments de Novalis

٦ ـ أنظر « تشيخوف في طبعة أوكسفورد » تحرير رونالد هينغلي ، مجلد ٣ (لندن ١٩٦٤) ص ٣١٥ .

الدراما الحداثية

من فيديكند الى بريخت

بقلم : مارتن ايسلن

- ١ -

في الصراع المرير من أجل المذهب الطبيعي في المسرح شكلت ألمانيا ، دون ريب ، ساحة الصراع الرئيسة . إذ أن ألمانيا كانت البلد الذي لقي فيه معلما الحركة الكبيران ، ابسن وستريندبرغ ، اعترافاً دولياً : ففي وقت باكر يرقى الى عام ١٨٨٦ عرضت شركة Meninger (رغم أن ذلك كان خلف الكواليس تقريبا) مسرحية « الأشباح » ، لكن المسرحية شهدت عرضها العلني والناجح في مسرح Berlin Residenztheater . أما مسرحية « الأب » لستريندبرغ فقد عرضها مسرح أوتو براهم Freie Bühne (المسرح الحر) ، والذي غدا البؤرة المحورية لاشاعة وترويج المسرحية الحداثية ، في العام ١٨٩٠ في تشرين الأول ، أما مسرحية « مس جوليا » فقد كان عرضها في نيسان عام ١٨٩٢ . وكان جورج براندیس « الناقد الدانمركي الكبير ، قد مهد السبيل لحدوث اختراق للمذهب الطبيعي في ألمانيا : فقد عاش في برلين من عام ١٨٧٧ حتى عام ١٨٨٣ .

هذا ، وقد ظهرت المسرحية الطبيعية الألمانية الجنسية في عام ١٨٨٩ مع مسرحية (قبل شروق الشمس) لغيرهارت هاوبتمان ، وهي مسرحية سوداوية على النمط الابسني تتناول صور الافساد الناجمة عن الادمان الكحولي الوراثي . على أن النجاح الحاسم لهاوبتمان تم

بفضل مسرحية « النساجون » (وقد عرضت لأول مرة من قبل المسرح الحر في شباط عام ١٨٩٣) ، وهي مسرحية تعدم البطل الفرد وتستعيض عنه بطائفة كاملة من الشخصيات تتمثل في نساجي سيلزيا المسحوقين . ومن اللافت أن **رد الفعل** على هذا التصوير الفوتوغرافي للواقع الخارجي المشغول بعناية تامة ، في الدراما الطبيعية الصبغة كان متواقتاً مع أول ظهور لها . ذلك أن مسرحية فرانك فيديكند (١٨٦٤ - ١٩١٨) « يقظة الربيع » كانت قد ظهرت في شكل كتاب في زوريخ عام ١٨٩١ حتى قبل العرض الأول لـ (النساجون) . ومن المسلم به أن مسرحية فيديكند قد اعتبرت أنها من البذاءة بحيث تعذر عرضها : ولم تصل الى خشبة المسرح إلا بعد خمس عشرة سنة ، في تشرين الثاني عام ١٩٠٦ .

وقد بني رفض فيديكند للمذهب الطبيعي على ازدرائه لصغر عقل الطبيعيين ، ومحدودية أهدافهم السياسية والاجتماعية ، وتفاهة اهتمامهم بتصوير التفاصيل الخارجية . تقول إحدى الشخصيات في كوميديا فيديكند الهجائية (العالم الشاب) : « عندما تعيش الطبيعية لمدة أطول من من اللازم فان ممثليها سيعملون ، كسباً لعيشهم ، كشرطة سرية » . هذا ، وقد ازدرى فيديكند الاصلاحية المحترمة وذات الصبغة الاجتماعية - الديمقراطية لرجل من أمثال غيرهارت هاوبتمان الذي حاول أن يصلح المجتمع دون التعرض لأساسه الصحيح ، الأخلاقية البورجوازية . وقد ألفى نفسه أكثر هدماً بكثير ، وأقل صحية ونجاعة بكثير ، ولهذا السبب بالذات أكثر **حداثة** بكثير من هاوبتمان الذي كان يكنّ له أيضا عداء شخصيا لأن هاوبتمان كان قد ضمّن مسرحيته « قدوم السلام » (١٨٩٠) بعض التفاصيل التي تمس الخلفية العائلية لفيديكند والتي كان قد أطلعه عليها في سرية تامة .

في أحد دفاتر الرسم لديه رسم فيديكند جدولا كاملا من السمات المتباينة ميزت فيديكند وهاوبتمان كنموذجين أصليين على طرفي نقيض : فإذا كان هاوبتمان غيرياً وجد فيديكند نفسه أنانيا ، واذا كان هاوبتمان ينتمي الى النهار شعر فيديكند أنه جزء من الليل ، وإذا كان هاوبتمان

فنانا ود" فيديكند أن يكون مفكراً ، وإذا انتمى هاوبتمان للريف وجد فيديكند نفسه منتمياً للمدينة الحديثة وجزءاً منها ، وإذا شابه هاوبتمان شخصية من طراز إبسن فإن فيديكند كان « بيرغينت » ، وإذا ظهر هاوبتمان كـ « كائن أخلاقي ينجز ، مع ذلك ، عملاً باهراً كسيد اقطاعي كبير فإن فيديكند كان يعتبر نفسه « رجلا عمليا عليه أن يشق كل خطوة يخطوها على الطريق » ، وإذا كان هاوبتمان « فاتناً ، لكن غير مخلص ، وعدم وفائه هذا ، وتلذذه بجمال فارغ الكلام يفسد نشاطه بالكامل » فإن فيديكند كان يسم نفسه بأنه « صادق ، رغم أنه كريه » .

هناك الكثير من الحقيقة في تقويم فيديكند هذا . فهاوبتمان ، الذي عاش عمراً يزيد عن عمر فيديكند بخمس وعشرين سنة وتوفي بعد الحرب العالمية الثانية في عام ١٩٤٦ ، وهو الكلاسيكي العفيف والمتحرر من الوهم قد سمح لنفسه ـ تأسيسا على أكثر التأويلات تسامحاً ـ بأن يستغل من قبل الحكم النازي كشيء ثمين للدعاية ، بينما ترك فيديكند الذي توفي في الأشهر الأخيرة للحرب العالمية الأولى تأثيرا أكثر حسما وأكثر ديمومة ، ويمكن أن يرى ، راهناً ، على أنه الأكثر جراة بكثير ، والأكثر تقدماً ، والأكثر **حداثة** بحق ككاتب مسرحي .

كان على كل من هاوبتمان وفيديكند أن يتجاوزا مرحلة الواقعية الخارجية المنفذة بدقة وعناية مثلما كان على إبسن وستريندبرغ أن يتخطياها ، إبسن الى الرمزية ، وستريندبرغ الى الرؤى الحلمية المفاقمة. ونظراً لأن هاوبتمان قد تلذذ ، كما لاحظ فيديكند بكل دقة وذكاء ، بجمال فارغ الكلام ووضع توكيداً لا داعي له على الفتنة لأن في صلب حساسيته كانت تثوي نواة رخوة من العاطفية ، فإن هاوبتمان تجاوز الواقعية الخارجية بارتداده الى رومانطيقية محدثة معسولة . هذا ، وتشكل مسرحية هاوبتمان Hannele (عرضت أولا في عام ١٨٩٣ ، وأعيدت تسميتها فيما بعد بـ : (Hannele's Himmelfahrt) نقطة هذا الانتقال ، وهي توفر أيضا نقطة مقارنة مضيئة مع مسرحية « يقظة الربيع »

لفيديكند ، وهي مسرحية تعالج أيضا مشكلات الأطفال ، وكذا تنتقل من المشاهد الطبيعية المحضة الى الواقع الحلمي الجواني .

في هانل نشهد موت طفلة فقيرة من الطبقة العاملة في إحدى الاصلاحيات . وبينما ترقد هانل ميتة فإنها تشاهد الجند السماويين بينما يظهر المعلم الذي تحبه كالمخلص الذي يقودها ، بعد أن يلقي خطبة شعرية منمقة ، الى مملكة السعادة الأبدية ، في الحين الذي تصدح فيه فرقة كورال ملائكية بإحدى الترانيم . إنه مشهد مؤثر بشكل كبير ، لكنه عاطفي بالكامل . في « يقظة الربيع » يريد البطل غلام المدرسة ميلكيور غابور الذي ادعى أبوة طفل غير شرعي لفتاة تناهز الرابعة عشرة وقتلها بصورة غير مباشرة ، لأن والديها أخذاها الى إحدى المجهضات ، يريد أن ينتحر . وفي المقبرة يظهر صديقه موريتز الذي قتل نفسه لأنه لم يستطع تحمل الفشل في الامتحان خارجاً من رمسه وهو يتأبط رأسه ، ويدعو ميلكيور الى الانضمام اليه في موته . وإذ بسيد مقنع (اعتاد فيديكند نفسه أن يلعب دوره) يظهر ويدافع عن قضية الحياة ، وفي النهاية يتخذ ميلكيور قراراً بمواصلة العيش .

وعليه ، فبينما يتم إدخال عنصر الحلم في مسرحية هاوبتمان ليحول مأساة موت الطفلة الى عاطفية مريحة ، فإن العنصر الخيالي في مسرحية فيديكند يأتي ليفاقم منظر الرعب الغريب الشكل للحالة رغم أن الحياة في النهاية تنتصر . وهكذا فإن هاوبتمان يتقلب في موت معسول بينما يختار فيديكند المواجهة القابضة ، والقاسية والغريبة مع الحاجة لمواصلة العيش .

وفي تطورهما اللاحق يرتد هاوبتمان بالتدريج الى رومانسية ما قبل طبيعية وأخيراً الى الكلاسيكية بينما يتقدم فيديكند بعزم صوب موقف متنامي الثورية يتطلع الى الأمام .

لقد كمن مغزى الطبيعية في تطور الحركة الحداثية في الدراما في تبنيها للموقف العلمي بافتراضها أن **الحقيقة** هي القيمة العليا في النهاية ، وأن الجمال بدون الحقيقة هو تناقض في التعابير . على أنه لا يمكن لوصف السطوح الخارجية سوى أن يكون المرحلة الأولى ، إذ أنه سرعان ما اتضح أن المظاهر الخارجية لا يمكن أن تجسد الحقيقة كاملة . وقد قاد هذا في الرواية الى طريقة الاستبطان في المونولوج الداخلي ، والى الراوي الذاتي عند هنري جيمس . وفي الدراما تمخض عن استخدام إبسن للرموز ، وستريندبرغ لمسرحيات الأحلام ، واستخدام تشيخوف للحوار السطحي للاشارة الى الحقيقة المتوارية ، حقيقة النص التحتاني غير المنطوق الثاوي وراءها ، ونزوع فيديكند الى الواقعية المفاقمة للشخوص والمواقف المصورة بصورة كاريكاتورية غريبة الشكل . بقيت **الواقعية** هدف جميع هذه الجهود والتجارب ، لكنها واقعية **أكثر** واقعية ، وأكثر **صدقاً** الى حد كبير من واقعية الواقع الخارجي الصرف .

وفي حالة فيديكند سار عزمه على التوصل الى طبقة أعمق من الحقيقة عن طريق التصوير الكاريكاتوري الخارج على المألوف والفكاهة السوداوية جنباً الى جنب مع طرْق موضوعات محرمة (تابو) حتى الآن . هذا ، وقد أتت « يقظة الربيع » بسابقة عند تضمينها مشهداً في مرحاض يودع فيه أحد تلاميذ المدرسة بطاقات تحمل صور عاريات من المعرض المحلي كانت تشكل أساس استيهاماته الاستمنائية . (في عام ١٩٠٠ وصل آرثر شنيتزلر (١٨٦٢ – ١٩٣١) الى حد عرضه الفعل الجنسي نفسه على الخشبة في استكشافه التهكمي الفذ للعنصر الاجتماعي في « الجنس Der Reigen (الرقصة الدائرية ، والتي اشتهرت في العالم فيما بعد في الفيلم المشوه بشكل كبير والفائق العاطفية La Ronde) وقد تداولت الايدي كتاب المسرحية لكنه لم يصل الى الخشبة حتى عام ١٩٢٠ – وعندها أصبح موضوع المحاكمة) .

وعلى نقيض ستريندبرغ (والذي حملت زوجته الثانية ، فريدا أوهل ، بطفل غير شرعي من فيديكند – في عام ١٨٩٧ – بعد فترة قصيرة

من إخفاق زواجها . غريب هو تداخل الأهواء والعداوات الشخصية مع المجادلات الكبرى في التاريخ الأدبي !) فإن فيديكند لم يكن إطلاقاً كاره نساء : لقد كان رائد الحرية الجنسية ، للرجال والنساء ، ولعب في ألمانيا في العقدين الأولين من هذا القرن الدور الذي لعبه د. هـ. لورانس في بريطانيا في العقدين الثالث والرابع . بالنسبة لفيديكند كان فصل الجانب الروحي للحياة عن الجانب الجسدي الهرطقة القصوى . فالجسد بالنسبة إليه له روحه الخاصة به ، فليس في الطبيعة ما هو غير محتشم . وقد رأى في الدافع الجنسي قوة بدئية ، قوية كالمد والجزر أو تيار الأنهر الجبلية ، قـوة يجب على الانسان أن يروضهـا كيما يستطيع السيطرة عليهـا واستخدامها في زيادة سعادته . لكن إذا كان هـذا ليحدث ، يحاجج فيديكند ، فلا بد عندئذ من إتاحة الفرصة لمناقشة هذه القوة من قوى الطبيعة بالصراحة والموضوعية كما أية ظاهرة طبيعية أخرى . إن « يقظة الربيع» هي دفاع قوي عن التربية الجنسية للأولاد. والمسرحيتان عن لولو (وكتبتا أصلاً كمسرحية واحـدة من خمسة فصول في ١٨٩٢ ـ ٤ ، وانقسمت لاحقاً الى مسرحيتين منفصلتين « روح الأرض » و « صندوق باندورا» لانعدام فرصة عرض الفصلين الأخيرين ويشتملان على السحاق والبغاء على المسرح،وعليه فقد جمع فيديكند الجزء الأول في مسرحية مكتفية بذاتها) واللتان ينظر اليهما عادة على أنهما تصوران امرأة شريرة مميتة تسقي الموت الزؤام لجميع الرجال في حياتها ، تطرحان ، في الواقع ، القضية المعاكسة : فلولو هي امرأة طبيعيـة تماماً تتبع بشكل عفـوي دوافعها الجنسية . وليس لديها نوايا شريرة : فالرجال في حياتها إنما يصابون بالنكبـات بسبب المطالب اللاعقلانيـة للاخلاقيـة والاحتـرام التقليديين ، والتي تشرّع أن المرأة يجب أن تظل ملكية زوجها وتحكم بالعار على أي رجل لايمكن لزوجته أن تظل مخلصة بشكل كامل له ، كما تحكم عليه بالسخرية والانتحار . إن لولو هي شخصية تتسم بالبراءة النقية غير المفسدة ، فالمجتمع هو المريض لا هيَ .

كان تأثير أفكار فيديكند عن الجنسية واسعاً . وعندما توفي قال عنه بريخت بأنه هو « وتولستوي وستريندبرغ من المربين العظام في أوروبا الجديدة » .

لكن تأثير فيديكند لم يكن ايديولوجياً فحسب . فقد كان حاسما بشكل مماثل ، إن لم يكن أكثر ، في مسألة تقنية الكتابة المسرحية .

وبسبب من أنه كان يزدري الحذلقة المنفذة بعناية في المذهب الطبيعي ، ولأنه كان ايديولوجياً في الأساس ، مقاتلا في سبيل أفكاره ، ونظرا لأنه استخدم طرائق الكاتب الهجائي والرسام الكاريكاتوري فان فيديكند شكل أحد المؤثرات الرئيسة التي أقصت الكتابة المسرحية عن انطباعية الدراما الطبيعية التي جمعت مؤثراتها من مجموعة ضخمة من التفاصيل الدقيقة ، وهذا هو مذهب تنقيطية حقيقي pointillisme في التقنيــة المسرحية . كذلك فقـد اعتمد التيار الرئيس في مواصلــة الطبيعية ، ورمزية ميترلينك ، وإبسن في سنواته الأخيرة ، أو الرومانتية المحدثة لهاوبتمان وهوفمانستال لاحقا ، على مؤثرات الجو الغامضة . ففي بريطانيا تمثلت هذه النزعة في رسومات بيردزلي أو المسرحيات من قبيــل « سالومي » لوايلد . هذا ، وقــد رفض فيديكند اعتماد أنصاف الأصوات الغامضة لهذا الفن الجديد في الاجــواء والمناخــات السائدة . وقد اختار المؤثرات الجريئة والمباشرة . وليس مصادفـــة أن يكون هو الحلقة الأولى التي تصل بين تقليد البرنامج الغنائي الألماني الراقص (الكباريه) وخشبة المسرح التقليدية .

في عام ١٩٠١ افتتح كباريه (الجلادون الأحد عشر) في ميونيخ ، وهو نتاج جهود متضافرة لمجموعة من الكتــاب والرسامين الطليعيين ـ يمثل تعاون الرسامين والشعراء أحد السمات البارزة في تشكيل مثل هذه الاتجاهات الجديدة ـ وفي هذا المكان بالذات أنشد فيد يكند اغانيه بمرافقــة الغيتار . هــذا ، العنصر الكباريثي (أي الغنائي الراقص) ـ الاسكتش القصير ذو الضربات الواضحة والذي يهدف الى انتاج شكل مفاقم ومكثف من التعليقات على الواقع الاجتماعي ـ هو مكوّن اسلوبي هام في مسرحيات فيديكند . هنا تفسح الانطباعية المجال أمام أوليــة **الافكار** المقرر التعبير عنها ـ **التعبيرية** . على أنه من المثير للاهتمام أن فيد يكند أحجم عــن استخدام الاغاني الكباريثية في مسرحياته . كان

بريخت ــ بتأثير من فيديكند ، على الغالب ، ــ هو الذي اتخذ تلك الخطوة المنطقية التالية . ومن ناحية أخرى فقد أحب فيد يكند أن يستخدم صورة السيرك في مسرحيته : فاتحة مسرحيتي لولو ، على سبيل المثال، يتلوها مدرب للحيوانات البرية يقدم لولو كأفعى خطرة .

جميع هذه المحاولات يجب النظر اليها كمحاولات لتنفيذ البرنامج الاصلي للطبيعيين بطريقة أكثر تأثيراً ، وأكثر جذرية ، وأكثر ثورية . وإذا رام الطبيعيون الحقيقة ، الواقع من دون تلميع أو زخرفة ، فإن من الواضح أن الاقتصـار على تصوير التفاصيل السطحية لن يجدي نفعاً . إذ على الكاتب المسرحي أن يغـوص الى ما وراء سطح المظاهر الخارجية ، ووراء الاحاديث الصغيرة المؤدبة عند احتساء فناجين القهوة والتي أفرزتها الطبيعية بشكل حتمي . ومن ناحية أخرى ، فإن الدافع وراء تصوير الحياة كما هي فعلا قاد الى عدد من الاكتشافات الهامة التي جعلت الحوار المسرحي أكثر طبيعية مما خاله قط إبسن ، أو زولا ، أو هاوبتمان الشاب . لقد كان تشيخوف هو الذي لاحظ أن ما لا يقال بوضوح في الحوار ، وحتى ما لا يلمّح اليه إلا بالكاد ، هو العنصر الدرامي الحاسم في الغالب : في الفصل الاخير من « بستان الكرز » يتم التعبير عن إخفاق لوباخين في اعلان حبه لفاريا بصورة غير مباشرة تحت غطاء حوار تافه عن الارتداء الخاطىء لحذاء الكالوش المطاطي . ومن ناحية أخرى فقد توصل فيد يكند الى اكتشاف آخر له أيضا نتائجه البعيدة الأثر : فقد رأى أن الناس لم يكونوا ، في الأغلب ، يصغون الى بعضهم بعضا ، وأنه لا يوجد في الحياة الواقعية ، تبعاً لذلك ، اي حوار على الاطلاق ــ مجرد مونولوجات تسير بشكل مواز لبعضها . ونحن واجدون في مسرحيات فيديكند المرة تلو المرة مثل هذه المونولوجات المتقطعة بما لها من أثر مسرحي كبير في الغالب : فبالنسبة للجمهور يصبح التوتر الناجم عن رؤية شخصيتين تتحدثان الى بعضهما دون أن يكون هناك تواصل ،

لا يطاق : إذ أن الجمهور يلاحظ ما ليس بمقدور الشخصيات أن ترى ، وهو تحديداً أن فرص إقامة علاقة ، وحلّ معضلة ما ، قد تم تفويتها على نحو مؤس .

في ختام الفصل الأول من مسرحية « ماركيز كيث » (١٩٠٠) يطلب الى الماركيز — والذي كان في واقع الأمر محتالا وجوالاً باسم شركات مزورة — من قبل صديق طفولته شولتز أن يعرّفه بالمباهج الحسية لميونيخ . ومن ناحية أخرى تحاول زوجة الماركيز غير المسجلة على اسمه، مولى ، أن تثنيه عن مهنته المحفوفة بالمخاطر ليأتي ويعيش عيشة مريحة مع والديها في الأمان الذي توفره البلدة الريفية بوكبورغ . تسير المحاورة التي تؤذن بإسدال ستارة الفصل الأول على النحو التالي :

مـولى : اذن انت قادم الى بوكبورغ ؟

الماركيز : أود أن أعرف كيف يمكننا أن نجعل منه (شولتز) رجلا شهوانيا .

هنا يحقق الحـوار اللاتواصلي أثراً لافتـاً من حيث هـو مفارقة مسرحية تهكمية .

وفيد يكند نفسه يجب أن يرى في سياق تقليد أقدم : الراديكاليين الثوريين لحركـة Sturm und Drang (العاصفة والشـدة) في الربع الأخير من القرن الثامن عشر ، الواقعيين الأوائل في مطلع القرن التاسع عشر ، ولا سيما جورج بوخنر (١٨١٣ — ٣٧) الذي لم تعرض مسرحياته الثلاث الحديثة على نحو مـذهل على خشبة المسرح إلا منعطف القرن العشرين ، وكريستيان ديتريتش غراب (١٨٠١ — ٣٦) العبقرية العنيفة المستاءة ، وقبل كل شيء التأثير الثوري لكتابات فريدريك نيتشه ، والذي شكل هجومه على الأخلاقية البورجوازية وقاعدتها المسيحية نقطةالانطلاق في محاولات فيد يكند لتشكيل أخلاقية جنسية جديدة . على أنه ليس هناك أدنى شك في أن هذه كانت ، بمعزل عن تأثير فيد يكند الخاص ،

بعض المصادر الأساسية للحركة التي أصبحت تعرف بالحركة التعبيرية الألمانية ، على الرغم من أنه لا يزال هناك إلى اليوم شك كبير في إمكانية القول بوجود مثل هذه الحركة .

هذا ، وقد نحتت التسمية ــ الحركة التعبيرية ــ نفسها في فرنسا عام ١٩٠١ ــ على يد الرسام هيرفيه الذي استخدمها لوصف فنانين من أمثال فان غوخ ، وسيزان ، وماتيس ، وغوغان . وقد استعملت لأول مرة في ألمانيا في مجال الشعر حوالي عام ١٩١٠ . وبحدود عام ١٩١٣ وسمها أحد منظريها الأوائل بأنها حركة تتميز ببذل الجهد لـ « التركيز ، والايجاز ، والتأثير ، والشكل المتين البناء والبلاغة العاطفية القوية » . وأضاف الناقد نفسه ، ليونور ريبكيكوهن : « ذهبت أدراج الرياح أيام أنصاف الأصوات والفروقات الدقيقة ، وتلألؤ الأضواء القوية في الكلمة أو الصوت أو اللون ، والهجر الرقيق والمزج الشامل للأجواء الفنية . . . أعتقد أننا سنحوز على بعض الكتاب المسرحيين » .

وهذا هو الدافع نفسه الذي حدا ببعض الكتاب أمثال فيد يكند الى رفض الطبيعية وأنصاف الأصوات الغامضة والاجواء الشعرية الرومانتية المحدثة للحركة الرمزية التي أدامتها (الحركة) . لكن موقف التعبيريين كان أكثر راديكالية بشكل كبير من موقف فيديكند . وقد رفض الكثيرون منهم ــ ويجب التأكيد بأن التسمية « تعبيري » قد أطلقت على تنوبعة واسعة من مختلف الكتاب المتباينين جداً عن بعضهم ــ تمام الرفض أي انشغال بالواقع الخارجي . وكما ساق ناقد ومنظر آخر من منظري الحركة التعبيرية ، كورت بينتهاوس ، القول : « في الفن لا تسير عملية التحقق من الخارج نحو الداخل ، بل من الداخل نحو الخارج ، والمسألة هي : يجب مساعدة الواقع الجواني على أن يحقق ذاته من خلال وسائط الروح » . وعلى المؤكد فقد كان استخدام فيد يكند للوقائع الجوانية المجسدة ، مثل السيد المقنّع في المشهد الأخير من « يقظة الربيع » ، مثالاً على هذا الاتجاه . لكن الأكثر قوة من هذا هو تأثير ستريندبرغ في

اخريات انتاجه والذي وقرت ثلاثيته « الى دمشق » (١٨٩٨ — ١٩٠٤) النموذج لنوع المسرحيات التعبيرية ، والتي غالباً ما ينظر اليها كبحث الكائن البشري عن التجدد الروحي من خلال سلسلة من المراحل على طريقه الصاعد . ولمرة واحدة فقد عقد الكاتب العزم على جعل مسرحيته الإسقاط الخارجي للواقع الجواني (والذي لا يمكن أن يكون سوى العالم الجواني الشخصي — ولذلك المتمركز حـول الذات — للكاتب) . وقد اختزلت المسرحية ككل نفسها الى الـ : مونودراما (يمثلها شخص واحد)، حيث اصبحت فيها جميع الشخصيات الاخرى إما إسقاطات لشخصية الشخصية الرئيسة (وعليـه فان الدرامـا التعبيرية تزخر بأشخاص Boppelganger ، وهي شخصيات لا تشـكل سوى مظاهر لشخصية البطل التي انشطرت (المظاهر) وتقلدت وجـودا مستقلا) او مجرد اصفـار مشاهدة من الخـارج ، « أدوات تلقيم » لتأملات الشخصية المركزية في ذاتها . وعليه فإن المسرحية التعبيرية ذات النموذج الأسمى تصبـح stationendnama (مسرحيـة آلام passion بمعنـى أن كـل مشهد يوازي إحدى مراحل الصليب على طريق الافتداء او الطريق الى الجلجلـة) .

واذ أقلعوا عن الاهتمام بالواقع الخارجي فان الكتّاب المعنيين فقدوا الاهتمام في مسرحياتهم بخصائص الناس الفردية : فقد اصبح البطل ببساطة « أنا » المؤلف ، شاباً مجهول الهوية يشق طريقه نحو التحقق الذاتي ، بينما تضاءل الناس الذين التقاهم على الطريق الى « رجل » ، « الأب » ، « الأم » ، « الصديق » ، « الفتاة » ، « العاهرة » (وهي شخصية مفضلة لـدى كتّاب المسرحيات التعبيرية على طريق التحقق الذاتي هذا) ، الخ .

هذا ، ولا يمكن أن يكون في المونودراما اي حوار فعلي ، وعليه فإن الدراما التعبيرية تميل الى الجملة التي تعلن عن ذاتها بذاتها . يواجه البطل الجمهور **ويعلن** عن معاناته وطموحاته . ونظرا لانتفاء انصـاف

الأصوات في فن يجهد الى الحد الاقصى من الشدة والتعبيرية ، فإن هذه الجمل التي تفصح عن ذاتها تتخذ طابع الجمل **التعجبية** . وعليه ، فإن الدراما التعبيرية من هذا النـوع بالذات (والتي تقفز الى الذهن مباشرة عند ذكر الحركة التعبيرية في المسرح) هي مسرح **الصرخات** ، مسرح النشوة ، أو على الأقل الشدة المسعورة .

هذا ، ويعكس أسلوب الكتابة هذا الاتجاه : فهو تعجبي على الغالب الى الحد الذي تختفي معه الجمـل المتماسكة . ففي مسرحية والتر هازينكليفر (١٨٩٠ ــ ١٩٤٠) (الكائنات البشرية) (١٩١٨) نجد ، على سبيل المثال ، المشهد الكامل التالي في أحد المطاعم :

نادل عجوز : (يقرأ الجريدة) جريمة

الضيف : (بشبقية) : السيقان ؟

النادل العجوز : اختفى الراس

الضيف : واحد بيرة

الكسندر (يدخل من خلال الستارة مع الكيس)

الضيف : جريمة جنسية ؟

النادل العجوز : مكافأة

الضيف : الفاتورة

النادل العجوز : قطعة محمرة واحدة من اللحم

الضيف : رجل ؟

النادل : ٩٠ر٣

الضيف : (يخرج)

الكسندر : كائنات بشرية

النادل العجوز : الكسندر

الكسندر : أين أنا ؟

النادل العجوز : مفقود

هــذه حقاً حالة متطرفة تقارب الهزء من الذات : قلّما يوجد في المسرحية بكاملها خطابا أكثر توسعا . لكن هذه الحالة المتطرفة تصوّر بالفعل إحدى السمات الغالبة للحركة التعبيرية . على أن السمة الأخرى المقابلة لــذلك هي الإفــراط في الكلمات ، والخطب المطولة ، في النثر والشعر . وهي غالباً ما تكون ذات تجريد يثير الغيظ . ومع ذلك ، فحتى في هذه الخطب المطولة يقود الاجتهاد للوصول الى الشدة القصوى الى أسلوب مقيد ، ومفرط التشديد ومفاجيء التغير ، أسلوب يشكل علامة فارقة للمسرح التعبيري الالماني . هذا ، ومن الصعوبة بمكان نقل هذا الأثر باللغة الانكليزية — وهذا أحد الأسباب التي جعلت المسرحيةالتعبيرية الالمانية تترك أثراً ضئيلاً جداً في البلدان التي تتحدث بالانكليزية . لكن من المفيد اعطاء مثال — من واحدة من أفضل هاته المسرحيات (مواطنو كاليه) (١٩١٤) لجورج كايزر (١٨٧٨ — ١٩٤٥) . تحكي المسرحية قصة حصار كاليه من قبل الملك إدوارد الثالث ، ملك انكلترا ، عام ١٣٤٦ . وليس بوسع المدينة الدفاع عن نفسها ، والملك الانكليزي مصمم على معاقبتها لغدرها في طاعتها له ، والتدمير الشامل يبدو أمرا لا مفر منه . لكن الملك يلين : فإذا كان ستة من مواطني المدينــة على استعداد للموت فإنه سيبقي على حيــاة البقية . ويتنافس المواطنون البارزون بطولة مع بعضهم للحصول على شرف التضحية بحيواتهم ، يتطوع سبعة والحاجة تدعو الى ستة فقط . والقرار النهائي هــو : آخر من يصل في الساعة المحددة لسوقهم الى حتفهم سيعفى من هذا العبء يصل ستة أما السـابع ، ايوستاش دى سان بيير ، فلا يزال مفقوداً . أمن الممكن أن يكون ، وهو انبل الجميع كما ذهب الظن ، قد فقد أعصابه ؟ وفي هذه اللحظة يظهر والده العجوز الضــرير وهو يحمــل جثته . لقد قتل ايوستاش دى سان بيير نفسه ليوفر على الآخرين مشقة اتخاذ القرار المؤلم حول من سينجو من الموت . يخاطب والد ايوستاش المواطنين الستة الباقين على النحو التالي :

اطلبوا فعلتكم ـــ تطلبكم فعلتكم : انتم مدعوون ـــ الباب مفتوح ـــ الآن تبدأ موجة فعلتكم بالانقلاب . فهل يا تـرى تحملكم ـــ هل تحملونها ؟ من يجأر بأسمه ـــ من يقبض على الشهرة من بينكم ؟ من منكم يقوم بهذا العمل الجديد ؟ هل انتم تراكمون الثناء على انفسكم ؟ هل تضطرمون بهذه الرغبة؟ ـــ هذا النوع الجديد من العمل لا يعرفكم . الموجة الزاخرة لفعلتكم تغمركم . من انتم ؟ الى اين تأخذكم أذرعكم ـــ رؤوسكم ـــ الموجة ترتفع ـــ مدعومة بكم ـــ تعلو وتزخر فوقكم . من ـــ ترى ـــ يقذف بنفسه اعلاها ـــ ويدمر كرتها الناعمة ؟ من يبيد العمل المنجز ؟ من يقذف بنفسه وتثور ثائرته في وجه الجميع ؟ من يفصل العضو عن العضو ويزرع الفوضى في الكمال ؟ من يشارك في المهمة الملقاة على عاتق الجميع ؟ هل يفوق اصبعك اليد ، وفخذك جسدك ؟ ـــ الجسد يروم خدمة من الأعضاء جميعها ـــ يدا الجسم الواحد تخلقان عملك . من خلالك يتواصل عملك ـــ انت الطريق وعابروا السبيل على الطريق . شيء ولا شيء ـــ في الاكبر وفي الأصغر ـــ في الأصغر يكون الأكثر اهمية . بضعفك انت جزء من الكل ـــ قوي وجبار في الاكتساح الذي تحققه الوحدة . (يترجع صدى كلماته عبر الساحة العامة . خيالي ، نابض بالحياة) اخرجوا ـــ الى الضوء ـــ من العتمة هذه . لقد انبلج سطوع آب ـــ تبعثر الظلام . من كل الأعماق الخلاصة النهائية هي الاضاءة ، فضية أكثر بسبع مرات ـــ يوم الأيام الهائل هوذا هناك (يمد يداً عبر النعش) لقد أعلنها ـــ ومجدها ـــ ولبث ينتظر بفيض من المرح الجرس الذي سيقرع للعيد ـــ ثم رفع الكأس في يديه الراسختين من الطـاولة وشرب على شفتين ساكنتين العصارة التي أحرقته . . . أنا آت من تلك الليلة ـــ والن أذهب الى أخرى . عيناي مفتوحتان ـــ لـن اغمضهما ثانية . عيناي العمياوان جيدتان لن اضيع ذلك

ثانية : ـ لقد رأيت الانسان الجديد ـ في هذه الليلة ولد !
لماذا لا يزال من الصعوبة بمكان ـ أن أذهب ؟ الا يهدر قبلا
بجانبي تيار الوصولات الجديدة الكاسح ؟ يتلاطم هناك ليبس
الانفعال ، الذي يعمل ـ بداخلي ـ وورائي ـ أين هي نهاية
ذلك ؟ داخل فورة ابداعية مفاجئة أنا موضوع ـ أعيش ـ
أخطو من اليوم الى الغد ـ لا أعرف التعب في جميع الاشياء
ـ ولا الفناء ـ (ينعطف يقوده الغلام بحذر ويخرج الى
اليمين ، يترجع صدى خطواته عبر الشارع) .

إن ترجمة كافية لمثل هذه المقطوعة تكاد أن تكون مستحيلة . ومع ذلك يجدر القول إن الأصلية هي بالتأكيد كامدة ومتكلفة ، ومفرطة في توكيدها كما الترجمة ، إذا كان هناك شيء كهذا ، ذلك لأن روح اللغة الانكليزية عملية بشكل رصين جداً لا تقوى معه كي تكون قادرة على احتواء الحماس المكثف ـ ما يثير الشفقة والحزن pathos بالمعنى الالماني ـ في كتابه كايزر . على ان كل ما يطرحه هذا الخطاب الطويل هو : إن إيوستاش قد برهن على إن الوحدة والتضحية بالنفس هما أساس الحقيقة وإن الانسان الجديد قد ولد في مثل هذه التضحية بالذات . إن الانسان الجديد هو المفهوم المركزي الرئيس في الدراما التعبيرية . مرة تلو المرة جعل كتاب المسرح التعبيريون أبطالهم يوجهون نداءهم الى هذا الانسان الجديد . وعليه فان احدهم قد قال عن هذه الحركة انئذ في المانيا بأنها مسرحية «oh, Mensch» .

هناك إحساس بالضرورة الملحة ، ونفاد الصبر وراء كل هذا التوكيد المفرط ، والتكثيف الزائد في هذه المسرحيات . ولا غرابة في ذلك : كانت حركة شباب وعوا أنفسهم والعالم في فترة تؤذن بالحرب ، وحوصروا من ثم ، بأهوال أكثر الحروب رعباً ليخرجوا ـ أولاء الذين لم يقضوا في الخنادق كما قضى الكثيرون منهم ـ الى حيث الأهوال الجديدة للهزيمة والثورة المجهضة ، ويؤس ومادية عالم ما بعد الحرب . ولعل أول مسرحية تعبيرية بحق تلقى عرضاً جماهيرياً هي مسرحية (أبو الهول

وانسان القش) لاوسكار كوكوشكا . وقد عرضت هذه المسرحية من قبل الطلاب زملاء كوكوشكا في كلية الفنون التطبيقية في فيينا عام ١٩٠٧ — وهي قصة رمزية غريبة الطابع محملة بالرموز لعرائس مقنعة ، لوحة تعبيرية بعثت فيها الحياة . لكن الفورة الرئيسة للمسرحية التعبيرية إنما بدأت في عام ١٩١٠ ، وبحدود عام ١٩٢٤ كانت الحركة قد استنفدت قـوتها .

هذا ، وتثوي الضرورة الملحة ونفاد الصبر وراء الجمل المقتضبة بصورة مشوهة التي تسم الصيحات المتفجرة لـ «Die Menschen» لهاسينكليفر بقدر ما تثوي وراء البلاغة التي تفوح بنشـوة غامرة في : « مواطنو كاليه » لكايزر . وقد دعت الضرورة الى الاستعجال في خلق الانسان الجديد ، في الحال . وكان عليه أن يظهر في مواجهة معارضـة الانسان القديم ، الاب . والحق ان الدراما التعبيرية الالمانية تتمحور في الاساس حول الأب / الابن .

هذا ، وتعد مسرحية (الشحاذ) لراينهارد يوهان سورج (١٨٩٢ — ١٩١٦) ، وكتبت عام ١٩١٠ عندما كان عمر المؤلف ثماني عشرة سنة المسرحية التعبيرية الكاملة الأولى . فهي تتطرق في موضوعها الى شاعر شاب يحاول أن يجد نفسه ، وأن يصبح الانسـان الجديد ، والذي يقتل في غمرة رحلته الانتقالية من مرحلة الى أخرى على درب آلامه كلا والديه — ليس لأنه يشعر بالكره نحوهما ، بل لأنه يرثي لحالهما لكونهما قد شاخا وتحجرا ولا يرجى خير منهما . وقد قتل سورج في الحرب في عام ١٩١٦ ، عن عمر الرابعة والعشرين . وعرضت مسرحيته لأول مرة في كانون الاول عام ١٩١٧ .

وتشكل مسرحية آرنولت برونين (١٨٩٥ — ١٩٥٩) (قتل الأب) نموذجاً مماثلا عن هذا الموضوع التعبيري الاصلي . في هذه المسرحية يقوم اب طاغية بتعذيب ابنه الشاب . وهو بدوره يتشهى الأم التي تصده وتغويه في آن . وتنتهي المسرحية في مشهد يتسم بالحدث الدرامـي

المفرط في تكثيفه وشدته . فالأم على وشك اغواء الابن . وبينما تقف عارية امامه يدخل الأب الى الغرفة على حين غرة ، وينشأ صراع يطعن الابن في غمرته الاب بسكين . وبينما يرقد الوالد ميتاً في بركة من الدماء تقــول الأم :

السيدة فيسيل : تعال الي أوه أوه أوه تعال الي ــ
والتر : لقد سئمت منك / القد سئمت من كل شيء / هيا ادفني زوجك أنت هرمة / لكنني شاب / لست أعرفك / انا حر طليق / .

لا ــ احد أمامي لا احد بجانبي ــ لا احد فوقي الأب مات / ايتها السماء ها انا اقفز اليك انا اطير / كل شيء يضغط يرتجف يئن يندب يحمــل على الصعود الى أعلى يتضخم ويندفع ينفجر يطير يحمل على الصعود الى أعلى يحمــل على الصعود الى أعلى انا في زهرة شبابي .

علامات الترقيم غير المعهودة هي للمؤلف ، وهي ، بالطبع ، جزء من الأسلوب الشخصي الذي كان يبلوره » .

إن العنف في هذه المسرحيات كاسح ، ومع ذلك فهو يقترن بســلم جذري ، سلم ــ يجنح المــرء الى القــول ــ فوق عنفي . لقــد ذهب القول إلى ان تطرف التعبيريين آذن بالعنف المتطــرف للنظــام النازي ومعسكرات الاعتقال لديه وعمليات القتل الجماعي التي مارسها . ومما لا شك فيه ان هناك جزءاً من الحقيقة في هذه الملاحظة . فبرونين نفســه، وكان وقت كتابته « قتل الأب » صديق بريخت المقرب ورفيقه الدائم ، وكان ينتمي الى اليســار الراديكالي ، أصبح مؤيداً لنظــام هتلر . وبعــد الحرب عاد ثانية الى الشيوعية ومات في ألمانيا الشرقية . كاتب مسرحي تعبيري آخر ، هانس جوهست (١٨٩٠ ــ) أصبح رئيس مؤسسة الكتاب النازيين، بينما بقي تعبيريون آخرون ملتزمون باليسار المتطرف .

هذا ، وينضاف مجموع العنف ، وفورة النشوة ، والحاجة الملحة، ونفاد الصبر لجيل النعبيريين الى سذاجة مؤثرة ومحركة للعواطف بحق ، تذكر من عـدة نواح بالمظاهر النقية ، والعنيفة ، والساذجة والمؤثرة كذلك للثقافة المضادة في فترة الحرب الفييتنامية واضطرابات الطلاب سنة ١٩٦٨ في باريس) . وفي اعتقادي ، يأتي المثـال النموذجي والذي ينقل كأفضل ما يكون نكهة هذا الاعتقاد الطفولي بقوة الأفكار البسيطة من قبيل وحدة الجنس البشري ، من « جماعة اللاعنف » للودفيغ روبنر (١٨٨١ ـ ١٩٢٠) (وكتبت في عامي ١٨١٧ ـ ١٨ ، وعرضت لأول مرة عام ١٩٢٠) .

يواجه أحد ابطال المسرحية ، كلوتز ، قائد الحركة الثورية ، مدير السجن الذي يقوم باستجوابه :

مدير السجن : ... إني أقول لك : اقلع عن نشاطك .

كلـوتـز : لا ، ايها المدير .

مدير السجن : لا تظنن ان تحديـك يثـير اي احترام فيّ . فـلا مغزى في ذلك .

كلـوتـز : لا ، لن يكون هناك مغزى في ذلك . لكن ليس المقصود منه التأثير ، وليس هو بتحدّ .

مدير السجن : ماذا ، إذن ، هو ؟

كلـوتـز : إنه عقيدتي .

مدير السجن : عقيدتك ؟ لكن الا ترى أنها قادتك الى الضلال ؟

كلـوتـز : لا .

مدير السجن : جميع المتعصبين على هـذه الشاكلة . إذ لهـم عقيدتهم ، والشخص الآخر ليس له عقيدته ، أو أنها عقيدة زائفة .

كلـوتـز : أعلم ، أيها المدير ، وأنت أيضاً من البشر .

تم يعقب ذلك نقـاش حول السلطة : يسأل كلوتز مدير السجن فيما إذا كان يود فعلاً ان يؤذي غيره من البشر .

كلـوتـز : يجب أن تعلم : انا حر . هنـا في السجن . أنت لسـت حراً . لديك كل شيء أنت معرّض لفقدانه ، اما أنا فلا . أنا من بإمكانه ان يقدم اليك تقدمة .

مدير السجن : أنت ؟ تقدمة ؟

كلـوتـز : تقدمـة من كائن بشري : الحرية .

مدير السجن : أجل ، بالكلمات .

كلـوتـز : إذا اردتها فبالأفعال . ـ هل تريدها ؟

مدير السجن : ماذا ؟

كـلوتـز : المطلـق .

مدير السجن : و ؟

كلـوتـز : أتاتي معي ؟

مدبر السجن : انظر حولك . جميع هذا هو انا . المكان بأكمله هـو انا . هذا المصباح يشتعل من خلالي . وقـع خطوات الحرس التي تسمع تحدث من خلالي . ومـن دوني كل الخـواء

سيعم كل هذه الأشياء . هذه الجدران تتمايل . كل شيء يتداعى في لحظة ومكانه ستعلو كومة من الحطام ، عليها يلهو الأطفال والكلاب .

كلـوتـز : انطق الكلمة : لم يعد سجناً . عوضاً عنه كومة من الحطام عليها يلهو الأطفال والكلاب . من خلالك . يوم عجائبي .

مدير السجن : لكن يجب الا .

كلـوتـز : إذن دعني هنا واذهب لوحدك .

مدير السجن : هاك يديّ ، حياتي خاوية مثلهما . لست أحتاج شيئاً . انا وحيد . متوحد .. القادم بعدي سيترك كل شيء كما كان وستكون قفزتي قد حدثت لأجلي وحدي .

كلـوتـز : آه ، رجل واحد فقط يقوم بالقفز . واحد يصبح مدركاً تمام الادراك بانه من البشر : وانت دمرّت كل السلطة في العالم . ستكون من الذين لا يقهرون ، بذرة تطير في الجو ، غير مرئية ، موجودة في كل مكان ، خلل كل الجدران . ومن ثم ستتقوض كل سلطة العالم مثل كوخ عفن في جو رطب . انت الانسان . انت : جميعنا . وحده ذاك الذي يجرؤ ، دون ان يدري ، على ان يأخذ مكانك ويستمر في جعل عجلات السلطة تواصل الصرير ، وحده فقط سيكون لوحده . سيكون مريعاً بين بني البشر الجدد ، الجوف ، مكتوب عليه انهيار ما في نسيان مميت ، مثله مثل عمود تلغراف اقتلعته الريح . السلطة تكمن خلفك . أنت حر . أنت تعلم انك حر . هيا .

مدير السجن : سلطتي ؟ هذه الحزمة مـن المفاتيح على الطاولة هنا هـي سلطتي . هذا هو مفتاح شقتي . هذا هو مفتاح مكتبي . وهذا مفتاح غرفتي . وهذا هو مفتاح قراراتي . ها هي جميعها . خذها . إنـي معطيك إياهـا . بهذه الأشـياء الصغيرة من الحديد المسبوكة على يد الحداد انت تحكـم العـالم .

كلـوتـز : اعد المفاتيح . لا اريدها . لست بحاجة إليها . لسـت احكـم .

مدير السجن : انت تقف بعيداً جداً عني حتى انني لا اقوى حتى على مدّ ذراعي نحوك. هذه الأرض هي سلسلة من الجبال الناتئة. هل لا زلت أقوى على إنقاذ نفسي ؟

كلـوتـز : لقد انقذت ، انت خارج متناول الموت . والآن ، امض .

مدير السجن : انا حر . اعلم ذلك . لكن الى اين اذهب ؟

كلـوتـز : الى بنـي البشـر .

مدير السجن : من هم ؟ انا من البشر ، انت من البشر . اليس من القحة ان اذهب ؟ لقد ولدت وخلقت في هـذا العالم الذي فيه اعيش . إذا ذهبت معك ، اليس هـذا كذبة ؟ انا اقـود الجيوش واكسـب المعارك . غـداً ستشرق الشمس ، وسأقود جيوشاً من البشر ، وسيذعن البشر لقيادتي . هل يتغير شيء ؟ والسلطة تبقى . اعرف الكثير عن بنـي البشر . انا وحيد . انا لست بأخ .

كلـوتـز : لا، لم تعد وحيداً . لا أحد وحيد . كل واحد منا عملاق، شمس مشتعلة في الفضاء . وهي تسطع خفيفة وصغيرة

في غرفة مريضة ، وهناك فقط يصبح شخص ما على
معرفة بها . آه ، أشعر بها ، السلطة ميتة بداخلك . لكنك
لا زلت ترتجف أمام تلك المعرفة ؟ أوه ، مدّ يدك للمرة
الأولى ، لا لتقود بل لتعين . التفت برأسك ، للمرة
الأولى ، لا لتحكم وتقضي ، بل لتقود .. لقد ولدت من بين
ملايين الأجيال في النور ، لتكون بشراً ، تخفق في الريح ،
بكليتك بين بني البشر ...

واخيراً يغلب مدير السجن على امره .

مدير السجن : اين ؟ اين ؟

كلوتز : داخل امبراطوريتنا (in Unser Reich) معك سنبني
الأرض الجديدة . يا أخي . نحن بانتظارك .

مدير السجن : أنت بانتظاري ؟

كلوتز : أجل . في الحرية ، في الحب ، في المجتمع : لتحرير كل
البشر . اخلع عنك عبوديتك كن حراً — حراً . كائناً
بشرياً ، ما أنت هو حقاً . الق بالخوف بعيداً . كن عوناً
لبني البشر . أنت — اخونا .

مدير السجن : أكون بشراً — أخاً . — أنا ذاهب معك .

فقط باقتباس مشهد بهذا الطول (وهو في اللغة الأصل أطول بكثير)
يمكن للمرء أن ينقل نكهة الجو « حس » الجيل التعبيري ، حس ذلك
الخليط المأساوي بحق والمكون من النقاء، والمثالية، والبساطة الساذجة،
والشعر والبلاغة الجوفاء . ومن المؤثر أن يكون مثالي راديكالي كلودفيغ
روبنر قد اعتقد بأن الخطب التجريدية عن الجنس البشري ستحيل في
غضون دقائق مديراً للسجن قائداً لثورة وتجعله يسلّم مفاتيح السجن

الى احد نزلائه . لكن من المخيف أيضاً : إذ أن انقشاع الوهم ، بصورة محتومة ، عند الاحتكاك مع الواقع ، حين تكون ثورة حقيقية قد وقعت فعلاً ، وتطورت على أساس مناخ متباينة كلية ، كان لا بد أن يؤتي نتائج بعيدة المرمى . كان انقشاع الوهم هذا هو الذي استحال عنفاً وديكتاتورية ، على جانب اليمين واليسار . لقد بقيت التسميات « رايخنا » ، والحرية والأخوة هي هي ، لكنها أصبحت متحالفة مع السياسة الغاشمة . وقد كان ما وسم كل التعبيريين هو اللجاجة ، وضغط الضرورة العاجلة ، والتي حولت نفسها الى الطرق المختصرة للاجراءات الأكثر تطرفاً ، مثل إبادة مجموعات كاملة من البشر والذين قام الاحساس على أنهم ليسوا نظيفين أو شريرون .

كذلك يجدر القول إن الدراما التعبيرية الالمانية كانت من الناحية الفنية بالاجمال فشلا ذريعا . ولعل لجاجة الكتاب هي التي حالت دون تنميتهم لمواهبهم ، ومالت بهم الى ان يبقوا في منطقة البلاغة المتقعرة : ورسم الشخصيات المنهاجي ، والحبك غير المتقن للاحداث . على أن ما يخيب الآمال قبل كل شيء هي لغة هؤلاء الكتاب المسرحيين . ومن خلال لغتهم بالذات طمح التعبيريون قبل كل شيء الى أن يكونوا محدثين . وعلى المؤكد فقد ظهرت لغتهم وفق أحدث طراز : بتغييراتها الغريبة في وضع الكلمات ، وحذفها لادوات التعريف ، والالتواءات في بنية الجمل ، والتكثيف ، وسمتها الانفجارية ، ومراكمة الصفات والنعوت ، والسلسلة التي لا تنقطع من نقاط الأوج . لكن مرور الوقت — مع بعض الاستثناءات القليلة جداً — أبان ان هذه الوسائل جميعها هي مجرد حيل لا تفيد الا في اخفاء العوز الكبير في الاصالة ، والابتكار الشعري او اللغوي الحقيقي . ولم تعد الخطب المطولة في مسرحيات تولر او هاسينكليفر الآن اكثر من مقالات افتتاحية يصرخ الناطق بها صراخاً . هذا ، وقد غدت هجمات سورج أو برونين على الجيل الأقدم هزلية على نحو إيجابي . والحق أن إحدى نواقص التعبيريين الكبرى (في تقابل واضح مع نموذجهم ، فيد يكند) هو عوزهم الهائل في روح الدعابة . وعندما

اعلن هاسينكليفر أنه قد صمم على كتابة الكوميديا فإن هذا قد رقي إلي ، واستقبل على أنه لا يقل عن نبذه للحركة التعبيرية .

وما يعرض حتى الآن من مسرحيات التعبيريين لا يعدو أن يكون قلة قليلة . لعل ما هو أكثر من مصادفة أن من لا تزال مسرحياته تلقى رواجاً على المسرح الالماني هو من كان أقربهم الى فيديكند في المحافظة على صلة وثيقة مع الواقع الاجتماعي وعلى روح الدعابة : كارل شتيرنهايم (١٨٧٨ ـ ١٩٤٢) مؤلف سلسلة من ست مسرحيات تحمل العنوان العام « من الحياة البطولية للبرجوازية » . وأول هذه المسرحيات واشهرها مسرحية « سروال المرأة التحتاني » (١٩٠٩ ـ ١٩١٠) : ثيوبالد ماسك موظف صغير يصعد الى مقام الأثرياء بعد حادثة مشينة تقع لزوجته عند فقدها لسروالها التحتاني على مرأى من الناس اثناء موكب ملكي .

تستثير هذه الحادثة « المستنكرة » حقاً عدداً من المتفرجين لدرجة يحاولون معها نوال وتلبية رضى السيدة ماسك إذ يصبحون على أثرها مستأجرين في منزلها . ومن خلال استغلال هؤلاء النزلاء ـ الذين لم يفلحوا في تحقيق هدفهم ـ يحرز ماسك نجاحه الاجتماعي. فالبورجوازي المحترم ، بعبارة أخرى ، لا يعدو أن يكون قوّادا . ومن السلسلة نفسها هنـاك مسرحيتان أخريان تعالجان ثـروة مـاسك وأسرتـه مجددا : «Der Snob» (١٩١٣) و « ١٩١٣ » (وكتبت في عامي ١٩١٣ ـ ١٤).

هذا ، وتمتاز هذه المسرحيات والمسرحيات الثلاث الباقية في السلسلة ـ « المستحاثة » ، و « الصندوق الحديدي لحفظ النفائس » (ولعلها اشهر مسرحيات شتيرنهايم واكثرها رواجا اليوم) و Burger Schippel (المواطن شيبل) ـ بحسن السبك ، والفكاهة والتسلية . لكنها تعاني أيضاً من عيب لغوي : فأسلوبها المختزل والمنقلب غالباً ما يناقض طبيعية المواقف التي تستمد وقعها ، في النهاية ، من دقة وحدة الملاحظات التي ينبني عليها الهجـاء الاجتماعي في هذه المسرحيات . فعن طريق حذف أدوات التعريف ، واستخدام بنية الجمل المغالية في اصطناعيتها يبدو أن

شتيرنهايم يؤكد منزلته كمبتكر ، ومصلح لغوي ، وكاتب مسرحي مفكر من الطراز الأول ، كما لو أنـه كان يخشى أنه بدون هـذه الأساليب فإن مسرحياته لن تحسب أكثر من أهجيات اجتماعية تقليدية .

ولئن كان شتيرنهايم هو الأكثر عرضا بين التعبيريين على المسرح المعاصر فإن الكاتب الاكثر موهبة واثارة هو ، دون شك ، جورج كايزر (١٨٧٨ ـ ١٩٤٥) ، وهو كاتب مسرحي على درجة كبيرة من الابتكار . تمتاز حبكات كايزر بالابتكار الذكي ، وحسن السبك والتشويق . ومع ذلك فان الانحراف اللغوي عند كايزر هو لدرجة يندر معها عرض حتى أفضل أعماله هذه الأيام . فتنقيبه عن التكثيف قاده ـ كما في القطعة المطولة من « مواطنو كاليه » المقبوسة أعلاه ـ الى الغموض و ـ ما هو أردأ من ذلك ـ إلى المبالغة في التكثيف والحدة مما يبدو لحساسيتنا الراهنة لا أكثر من جعجعة فارغة . وعند قراءة حبكات كايزر ذات الرؤية المدهشة يتوق المرء غالبا الى محوّر يتمكن من ترجمة الحوار الى لغة أكثر قبولا .

كان كايزر كاتبا ثراً : فالمختارات من أعماله التي صدرت حديثاً لكن الابعد ما تكون عن الشمولية تحوي لا أقل من اثنتين واربعين مسرحية كاملـة . وتتـراوح موضوعاتـه مـن الأسـطورة الاغريقيـة Europa الى الحكاية السلتية (الملك كوكولد) ، قصة تريستان وايزولت كما رآها الملك مارك) ، والتاريخ القروسطي (مواطنو كاليه ، سانت جون وجيل دوريه) ، والموضوعات التوراتية (قصة جوديث) وباريس القرن الثامن عشر (حريق في الأوبرا) واثينا القديمة (انقاذ السيبياد) ـ كيف نشأت الفلسفة اليونانية من شوكة في قدم سقراط)الى الهجاء الاجتماعي المعاصر والاستكشاف الفلسفي الجدي لمشكلات الثروة والسلطة . ومن أشهر هذه المسرحيات ـ وهي من بين المسرحيات القليلة لكايزر التي عرضت في البلدان التي تتحدث الانجليزية ـ مسرحية « من الصباح حتى منتصف الليل »،وهيمسرحية نموذجية لمسرحية stationendrama

تبيّن أمين صندوق صغير في أحد المصارف يختلس مبلغاً كبيراً من المال من مصرفه ويحاول عبثا أن يحصل على راحة نفسية من ثروته الى أن يطلق النار على نفسه بعد سلسلة حوادث .

على أن الأكثر تأثيرا وكذلك الأكثر تمييزا لكايزر ككاتب تعبيري هي الثلاثية « حجر المرجان » (١٩١٧) ، و « غاز » (١٩١٨) ، و « غاز ، الجزء الثاني » (١٩١٩ — ٢٠) . تحكي المسرحية الأولى قصة صناعي واسع الثراء ، الميليارديو ، كان الدافع لاجتنائه ثروته هروبه من أهوال الفقر في طفولته . وللميلياردير سكرتير هو شبهه التام (لقد اختير لذاك السبب ، كيما يريح سيده في حضور الواجبات الرسمية المملة) .وعندما يعلم الميلياردير أن هذا السكرتير يلتفت الى طفولة سعيدة هانئة يقتله كي يتسنى له تقمص شخصيته وامتلاك ماضيه السعيد . وعندما يحكم عليه بالموت لقتله ذاته فإنه يمضي الى اعدامه سعيداً لمعرفة أنه قد قيض له الآن شباب هانىء يلتفت اليه بأفكاره . وحجر المرجان في العنوان هي العلامة التي يمكن بها التفريق بين هويتي الميلياردير وسكرتيره . وبامتلاكه ذلك الحجر فإن الميلياردير قد امتلك رمز الحياة السعيدة . وعندما يرفع الكاهن الذي يقدم له العون في زنزانة الموت الصليب فإن الميلياردير يقبض بقوة على حجر المرجان باعتباره تعزية بديلة اكثر قوة .

وفي الجزء الثاني من الثلاثية ، « غاز » ، يعطي ابن الميلياردير الذي حوّله كرهه لثروة والده الى شخص اشتراكي ، المصنع للعمال . لكن العمال الذين يحوزون الآن على كامل الثروة أصبحوا من الطمع بمكان حتى انهم يهملون اجراءات السلامة ، ويتفجر المصنع بكامله . ويتخذ ابن الميلياردير قراراً الآن بأن المصنع يجب أن يزول ، ويرغب في أن يبني عوضاً عنه مدينة فيحاء (جاردن سيتي) . لكن العمال ، يقودهم أحد الفنيين الماديين ، يطالبون بإعادة بناء المصنع ، حتى ولو أدى ذلك الى حدوث انفجارات مدمرة أخرى في المستقبل .

في « غاز ، الجـزء الثاني » تم بناء وتوسيع المصنـع ، وهو الآن يستخدم لصناعة السلاح . تحتدم حـرب عالمية بين الجيشين الأزرق والأصفر . ويكون حفيد ابن المياردير هو « الانسان الجديد » في هـذه المسرحية : يدعو الحفيد العمال الذين اصبحوا أرقاء في العملية الانتاجية، الى الاضراب . لكن الجيوش الصفراء تحتل المصنع وتجبر العمال على استئناف اعمالهم . يقوم الفني الرئيس في المصنع ، « المهندس الأكبر » باختراع جديد مميت : يقول للعمال إنهم بهذا يمكنهم استعادة سلطتهم القديمة . لكن حفيد ابن المياردير الاشتراكي يدعوهم لترك العمل نهائيا ويبتعث يوتوبيا مدينة الفيحاء التي نادى بها سلفه . وفي المواجهة بين الحالم اليوتوبي والفني العملي يبدو ان القضية التي يتبناها الأخير هي الأسلم . فهو يريد أن يستخدم سلطة العمال لمصلحتهم الخاصة . على أن الاشتراكي اليوتوبي مع ذلك يكسر ، في غمرة هزيمته ، اسطوانة الغاز ويدمّر كل شيء .

لا ريب أن ثلاثية كايزر لا تزال في تصورها الأساسي الموضوع الدارج بعد نصف قرن من كتابتها . لكن انحـراف لغتها وتخطيطية شخوصها يعملان في غير صالحها . هذا ، وقد اكسب الذكاء الحاد جورج كايزر لقب « المتلاعب بالفكرة » . على أن المـرء ليشعر غالبا بأن مسرحياته لا تعدو أن تكون مسودات أولية بارعة للأعمال التي كان من الممكن أن يكتبها لو لم تحاصره الرذيلة المميزة للتعبيريين ، اللجاجة .

هذا ، وليس هناك من كتاب المسرح التعبيريين الآخرين من الألمان من يرقى الى أهمية أو انجاز كايزر أوشتيرنهايم . أما الذي قارب ان يحوز على قدر من الاعتراف به في البلدان التي تتحدث الانجليزية فقد كان آيرنست تولر (١٨٩٣ ــ ١٩٣٩) الذي ترجم عدد من مسرحياته الى اللغة الانكليزية في أوائل الثلاثينيات بعد أن أصبح لاجئاً هرباً من هتلر ، لكنه لم يصل الى أكثر من موقع متوسط يليق به . فقد كانت شخصيته وحرفته أكثر أهمية وإثارة من كتاباته : فقد لعب دوراً مهماً

في النظام الشيوعي في بافاريا الذي لم يعمر طويلا سنة ١٩١٩ ، وقضى وقتاً طويلاً في السجن بعد قمع هذا النظام ، وكسب الكثير من التعاطف عندما أصبح لاجئاً ، وشهد تحويل احدى مسرحياته الأخيرة المعادية للنازية والتي لا تنهج نهج التعبيريين وهي « قاعة القس » الى فيلم في انكلترا وانتحر في نيويورك عام ١٩٣٩ .

كذلك عبّر ايرنست بارلاخ (١٨٧٠ ــ ١٩٣٨) ، وهو نحّات عبقري، عن إحساسه بالآخرة والاعتقاد الغامض بالحاجة الى المواجهة بين الاله والانسان في عدد من المسرحيات الغريبة الشبحية التي تظهر فيها المعالم الطبيعية لأراضي جمهورية ألمانيا الشرقية الواطئة مماثلة جدا للسهوب الروسية . أما فريتز فون أنرو (١٨٨٥ ــ ١٩٧١) ، وهو سليل اسرة عسكرية مشهورة ، فقد خدم كضابط في الحرب العالمية الاولى وأصبح داعية متحمسة للسلام . ومسرحيتاه الأكثر أهمية (عائلة) (وكتبت عامي ١٩١٥ ــ ١٦) ، وعرضت لأول مرة عام ١٩١٨ و (المكان) (١٩١٧ ــ ٢٠) هما مسرحيتان شعريتان تتسمان بتكثيف كبير : ففي المسرحية الأولى يثور الأولاد على الأم التي ولدتهم في عالم من الصراع . وتموت الأم ورؤيا عالم جديد من السلام مرتسمة أمامها . أما في المسرحية الثانية يتخلى الابن الاصغر عن جهوده لانشاء نوع جديد من المجتمعات لأنه يلاحظ أن العنف لا يغير الانسان نفسه . وتنتهي المسرحية بإعلانه عن اعتقاده بقوة الحب . ومما له دلالة أن هناك قدرا من الجدل يدور بين النقاد والشارحين لهذه المسرحية الاخيرة عما إذا كانت جادة أو هي ، في الواقع ، محاكاة ساخرة للاسرافات الأكثر سوءا للحركة التعبيرية . اما التعبيري الآخر الذي عالج موضوع الحرب فقد كان راينهارد غيرينغ (١٨٨٧ ــ ١٩٣٦) والذي تبين مسرحيته « معركة بحرية » (١٩١٧) الأفراد السبعة لطاقم برج دوار لاطلاق المدافع وهم يخوضون معركة انهت بإبادتهم . اما الفريد بروست (١٨٩١ ــ ١٩٣٤) فقد كتب مسرحيات لها الطابع الأوروبي الشرقي كما مسرحيات بارلاخ ، لكنها تبقى على تخوم الهزل دون قصد منها . وفرانز فيرفيل (١٨٩٠ ــ ١٩٤٥)

كــان ، دون ريب ، واحــداً من الكتّــاب الموهوبين النشـــطين في الخط التعبيري . و « ثلاثيته السحرية » (الانسان المرئي في المرآة) (١٩٢٠) هي مسرحية شعرية ضخمة عن بحث الانسان عن نفسه الحقيقية :

تعمد الأنا الوجودية الى الانفصال عن انا الوهم الزائف ، وتصبح هذه الذات ـ المرآة نوعاً من تأثير شيطاني شرير على الطريق الى العوالم الثلاثة : روح ايروس (إله الحب عند اليونان ـ المترجم) والقيم ـ العاكسة ، والمجد والسلطة . وإن اختفـاء الذات المنعكسة (كما من المرآة) الزائفة القائمة على الوهم يؤذن ببزوغ الانسان الجديد ، الناضج، الروحاني . وســرعان ما هجر فيرفيل الحركة التعبيرية ، وكان أيضاً واحداً من شعرائها البارزين ، وأصبح روائياً ناجحاً ومؤلفاً لأكثر الكتب رواجاً ، وكاتباً مسرحياً ، ومهتدياً للدين المسيحي الكاثوليكي . وقد مات في بيفرلي هيلز بعد أن أصاب شهرة كونه مؤلف الرواية التي بني عليهـا فيلم « أنشودة برناديت » ، ورائعــة برودواي « جاكيوبوسكي والكولونيل » . وقد جاء فيرفيل ، كما كافكا ، من براغ . أما مواطنه بول كورنفيلد (١٨٨٩ ـ ١٩٤٢) الذي قضى في أحد معسكرات الابادة النازية في بولونيا فقد كتب عدداً من المسرحيات على الطريقة التعبيرية قبل أن يكتب أيضاً بأسلوب أكثر واقعية . كذلك فقد كان واحداً من منظري الحــركة الأكثر شفافية . وتجســد مسرحيته الأكثر اهميــة (الاغواء) (وكتبت عام ١٩١٣) رفضه للدافع النفسي باخذه جريمة دون دافع منطلقاً له . يحكم على البطل بالموت لكن طهارته تقود السلطات الى السماح له بالهرب . في المبتدأ يرفض ، لكن فتاة شابة تغريه الى حيث العالم والحيــاة ، لكن أخــا الفتاة يستشيط غضباً ويعمد الى قتل البطل بالسم .

هنا أيضاً ، وعلى الرغم من الموهبة الأكيدة في الكتابة ، فإن الافراط في شدة العواطف واللغة التي تتمخض عن ذلك ، يفرز تنميقاً ميلودرامياً عتيق الطراز . ولئن قادت رمزية الكتاب المسرحيين ورومانتيتهم الحديثة ـ أولاء الكتاب الذين وقفوا سابقاً ضد النزعـة الطبيعية ـ الى ما يجب اعتباره عودة الى الأسلوب ما قبل الحداني السابق فإن معظم ما أنتجته الدراما التعبيرية للفترة بين ١٩١٠ و ١٩٢٤ يمكن أن ننظر اليه الآن مـن زاوية مماثلة : فوراء كل ايديولوجيا الراديكالية ، والمسالمة ، والتطرف والعنف في هذه المسرحيات هناك القليل ممـا هو أكثر مـن الميلودراما المفرطة العاطفة ، العالية الشحنة للعصور الماضية التـي أحالت فيهـا الشخوص المرتدية شعوراً مستعارة الحادة النبرة، العواطف والانفعالات الى مزق صغيرة .

هذا ، وإن عنصر المفارقة الغريبة في أفضل اعمال شتيرنهايم وبعض مسرحيات كايزر الأكثر قابلية للبقاء هو الذي صمد أمام عامل الزمن . وليس هناك ادنى شك في أن هذا العنصر كان ينطوي على أكبر الامكانات الآيلة لتطور اسلوب حديث بحق . ومن الشخصيات الهامة جداً التـي لبثت على أطراف الحركة التعبيرية هاينريخ لوتنساك (١٨٨١ ـ ١٩١٩)، وهو كاتب مسرحي بافاري كان ظهوره مع فيديكند في كاباريه ميونيخ ـ Die Elf Scharfrichter وكتب بعضاً مـن الكوميديات الهازلـة جـداً والعادمة لكل توقير والساخرة على نحـو غير مألوف والتي تدور حـول الحياة الشخصية لرجال الدين الكاثوليك ؛ مثل « كوميديا بيت الكاهن» (١٩١١) . وكان لوتنساك ، الذي لم يكن متوازناً من الناحية العقلية ، قد كسب مبلغاً كبيراً من المال من خلال كتابتـه للنصوص الفيلميـة . وعندما توفي فيد يكند وظف رأسـماله في استئجار نصـف دستة مـن المصورين الذين اتخذوا مواقعهم على طـول الطريق الذي سـلكه المأتم ليحتفظ بسجل عن رحلة فيد يكند الأخيرة . « عندما القيت آخر الكلمات عند القبر اندفع للأمام وفتح ذراعيه بإيماءة مأساوية صائحاً : « فرانك فيديكند ـ تلميذك الحقـير لوتنساك » إذ ذاك ماد التراب تحت قدميه

وسقط في القبر . وبعــد ذلك بفترة قصيرة مات لوتنساك المسكين من الشلل » . ومن جملة الحشد قرب قبر فيديكند في ذلك اليوم ١٢ آذار ١٩١٨ كان برتولت بريخت الذي اعتبر فيديكند معلمه .

ولكن وقبل أن نتطرق الى بريخت ، والذي يعتبر عملــه تركيبــاً فريداً من عــدد من المؤثرات الأخــرى بجانب تأثير فيديكند والكتّاب المسرحيين التعبيريين الألمان ، يجب أن ننظر في بعض هــذه الاتجاهــات الأخرى التي يقوم فيما بينها ، بالطبــع ، الكثير من القواســم المشتركة كونها انبثقت بمجموعها من الجذور المشتركة للمناخ الفكري والفني في اوروبا منعطف القرن .

— ٢ —

تمثلت ردود الأفعال الأولى والأكثر اهمية والتي قامت في فرنسا والمانيا ضد الدراما الطبيعية السمة في رمزية الكتّاب المسرحيين من امثال موريس ميترلينك (١٨٦٢ — ١٩٤٩) بما لها من توكيد شديد على نصف الصوت في الجو السائد في المسرحية . وكما في المانيا ، كان هناك ايضــاً رد فعل موازٍ ومتزامن تقريباً كان يشدد على عنصر المفارقــة الغريبة ، ويصبو الى المباشرة القصوى . وما من شك في ان اول ظهور لهذا الاتجاه على خشبة المسرح كان العرض الأول الذي لا ينسى لمسرحية «اوبو ملكاً» لألفريد جاري (١٨٧٣ — ١٩٠٧) على مسرح اللوفر في ١٠ كانون الأول عام ١٨٩٦ .

رفض جاري ، وهــو الذي سار على خطــى الشــعراء الفرنسيين المزعجين جداً بدءاً من فيلون الى تشارلز كروس ، وكوربيه ، ورامبــو وفيرلين ، وكان غريب الأطوار لا ينفك عن زيارة مقاهي الضفة اليسرى وتوفي من فرط إدمانه على شرب شراب الأفسنت ، رفض بقوة كل الحيل الخفية في جو المسرحية السائد : فقد شرع يصدم الجمهور البورجوازي بمواجهته بصورة مبالغة بشكل هائل لما اتسم به هذا الجمهور من جشع،

وصورة ساخرة مرعبة لحياة التزاحم القائمة بين افراده . تمثل « أوبو ملكا » والمسرحيات الأوبوية الأخرى التي اعقبتها محاكاة مرعبة لتاريخ شكسبيري : فالبطل شخصية بدينة بشكل مخيف هو بالانسان الدمية أشبه عاقد العزم على أن ينتصب نفسه ملك بولندة ، وتحقيقاً لهذه الغاية يتورط في أعمال قتل وخداع بالجملة . صعق و.ب. ييتس الذي كان حاضراً في العرض الأول لـ « أبو ملكا » بشكل كبير ليس فقط من السطر الأول ، Mendre الذي أطلق على الفور عاصفة احتجاجات . وقد كتب في « ارتعاش القناع » : « يفترض بالممثلين أن يكونوا دمى ، ولعباً ، ودمى عرائس ، وها هم جميعاً يتقافزون الآن كالضفادع الخشبية ، ويمكنني أن أتبين بنفسي أن الشخصية الرئيسة ، وهي ملك من نوع ما ، يحمل كصولجان مكنسة من النوع الذي نستعمله لتنظيف المرحاض » . وكما هي الحال في المانيا فإن الصلة بين ادباء ما بعد الانطباعية ورساميها كانت صلة قوية . كان جاري معجباً متحمساً للدوانييه روسو (الذي كتب بدوره مسرحيتين فاضحتين بشكل لا يخلو من روعة لهما من المظهر الطفولي الساذج ما للوحاته) ومما له دلالته أن المشاهد في « أوبو ملكا » التي تقفو أسلوب الرسم الطفلي قد كانت تمثيلاً لعدة أماكن متناقضة مع بعضها في آن واحد ـ مشاهد داخل البيت وخارجه ، مشاهد مدارية وقطبية ـ وصممها جاري بتعاون نشيط مع رسامين مثل فويارد ، وبونارد ، وسيروزييه وتولوز ـ لوتريك . لا غرابة ان يكون حكم ييتس « ... بعد كل ما عندنا من لون حاذق وايقاع متوتر ، بعد الألوان المزجية الخفية لكوندر Conder ، ما هو الممكن ايضاً ؟ بعدنا الاله المتوحش » .

كان رد فعل الجمهور على « أوبو ملكا » عنيفاً جداً بحيث بقيت تجربة جاري مثالاً منعزلاً تقريباً لدراما ما بعد الرمزية في فرنسا . هذا، وقد وصلت خليفة المسرحية المباشرة « دراما » غيوم أبولينير «السوريالية» ، «ثديا تايريزياس» الى المسرح بعد اوبو بأكثر من عشرين

سنة ، في ٢٤ حزيران ١٩١٧ ، على الرغم من ان ابو لينير قد زعم ان معظم المسرحية قد كتب في زمن يرقى الى عام ١٩٠٣ .

وقد صاغ ابولينير رجل الدعاية والمنظر الأول للمدرسة التكعيبية في الرسم ، التسمية Surrealist « سوربالية » لهذه المسرحية :

... لقد ابتكرت النعت « سوريالي » الذي لا يعني « رمزي » ... بل يحدد بالحري اتجاهاً في الفن إن لم يكن أكثر جدة من اي شيء آخر تحت الشمس فانه على الأقل لم يستعمل قط لتكوين عقيدة فنية او ادبية . إن مثالية المسرحيين الذين اعقبوا فيكتور هوغو سعت الى التشابه مع الطبيعة في شكل لون تقليدي محلي يوازي طبيعة السراب في رسم كوميديا الغرفة ... وبغية القيام ، إن لم يكن بتجديد المسرح ، فعلى الأقل بمجهود شخصي، اعتقدت أن المرء يجب ان يعود الى الطبيعة ذاتها ، لكن دون ان يحاكيها بطريقة المصور الفوتوغرافي . عندما أراد الانسان أن يحاكي عمل المشي اخترع العجلة، والتي لا تشابه الساق في شيء . وعليه فقد استخدم ما فوق الواقعية (السوريالية) دون ان يعي ذلك ...

فالسوريالية ، إذن ، كانت تعني بالنسبة لأبولينير ، كما بالنسبة للتعبيريين ، الصدق تجاه الطبيعة على مستوى اكثر عمقاً وتعبيرية من مجرد نسخة عن السطوح . إن مسرحية « ثديا تايريزياس » هي اثر استثنائي غريب ومتطرف قلما يرقى الى مستوى المطالب النظرية لمؤلفها. تتحول الشخصية الرئيسة ، تيريز ، الى الجنس الآخر وتصبح تايريزياس ، ويتماوج تدياها عالياً في الهواء مثل بالونين . ويحدث كل هذا ليدعم هوس أبولينير بأن ماخربته الحرب يجب أن يعوض عن طريق جهد لايكل لإعادة تعمير فرنسا بالسكان . وعليه ، فإن تايريزياس في المسرحية يلد لا اقل من أربعين الف وتسعة وأربعين طفلا .

هذا ، وقد نشأ عن الحركة التي مثلها جاري وأبوالينير ، والرسامون التكعيبيون وما بعد الانطباعيين جملة اتجاهات هيمنت على الفن والأدب الاوربيين خلال العشرينيات والثلاثينيات حتى العصر الحاضر : السوريالية ، والدادائية ، والمستقبلية .

ومما ينطوي على دلالة أن مؤسس الحركة المستقبلية الايطالية ، فليبو توماسو مارينيتي (١٨٧٦ ـ ١٩٤٤) أمضى سنواته التكوينية الأولى في باريس وكتب أولى قصائده ومسرحياته بالفرنسية . وقد عرضت مسرحيته الأوبوية (نسبة الى أوبو) نوعاً ما «الملك صاحب المآدب»، والتي تصور حرباً نشبت بين البدينين والنحيلين وتنتهي بنصر ثوري للنحيلين على البدينين ، وكتبت عام ١٩٠٥ ، عرضت على مسرح اللوفر في ١ نيسان عام ١٩٠٩ . وبينما لم يترك إنتاج مارينيتي المسرحي الغزير اثراً مستديماً على المسرح فإن نظرياته وبياناته لم تكف عن ترك أثر عميق ، وإن تم تجاهله في غالب الأحيان . يبدأ بيانه المستقبلي الأول عن المسرح المؤرخ في « ميلانو ، ٢٩ أيلول ١٩١٣ » بالتصريح التالي :

> لقد سئمنا كل السأم من المسرح المعاصر (الشعري ، النثري ، الموسيقي) لأنه يتأرجح بغباء بين إعادة البناء التاريخي والتصوير الفوتوغرافي لحياتنا اليومية : فهو مسرح متحذلق ، متمهل ، تحليلي ، مخفف (ممدد) الكثافة، يليق في أفضل حالاته بعصر مصباح زيت البارافين .

تعظّم الحركة المستقبلية المسرح المنوع للأسباب :

١ ـ الحسن الحظ لا ينطوي المسرح المنوع ، وهو الذي ولد كما نحن من عصر الكهرباء ، على اي تقليد من اي نوع ، او على أساتذة ، أو عقائد جامدة ، وهو يستمد بقاءه من الواقع السريع لحيواتنا .

٢ ـ المسرح المنوع عملي بالمطلق ، ذلك لأنه يصبو الى الترفيه عن الجمهور وتسليته بمؤثرات الكوميديا ، والإثارة الشهوانية والصدمة التخيلية ...

ثم يعقب من الأسباب سبعة عشر سببا لكون المسرح المنوع (أو الميوزيك هول = مسرح المنوعات) هو الانموذج بالنسبة للدراما المستقبلية : من بينها نجد استخدامه للسينما ، التي كانت ماتزال حديثة إذ ذاك ، وإيجازه ، وابتكاره ، وسرعته ، وازدرائه لأفكار الحب الرومانتي العتيقة الطراز ، وكل شيء مهيب ، مقدس ، جاد وسام ، وتشديده على اللياقة الجسدية والجرأة (أصبح مارينيتي فيما بعد من أقوى المناصرين للفاشية) .

وبعد سنتين ظهر بيان ثان عن المسرح المستقبلي يحمل تاريخ كانون الثاني/شباط ١٩١٥ وتوقيع مارينيتي ، وايميليو سيتيميللي (١٨٩١ — ١٩٥٤) وبرونو كورا (ولد عام ١٨٩٢) يدعون فيه الى « مسرح مستقبلي تركيبي ». ويقع التوكيد هنا على الإيجاز، والسرعة والوعي — بروح شبيهة باللجاجة والاحساس بالعجلة لدى التعبيريين الألمان . « من الغباء أن نكتب مئة صفحة عندما تكفي واحدة » . المنطق والايهام بالحقيقة كلاهما مستنكران . المطلب البديل هو :

« مفهومنا العقلي فوق الحديث عن الفن الذي يجب الا يفرض ، وفقا له ، أي منطق ، أو تقليد ، أو جماليات ، أو تقنيات على عبقرية الفنان الذي يجب الا يشغله شاغل سوى خلق تعابير تركيبية ذات طاقة عقلية تتميز بقيمة جديدة مطلقة .. » .

وهنا ايضاً يلفت الانتباه بشكل كبير التشابه الموازي لأفكار التعبيريين الألمان . على ان المستقبليين الايطاليين ، رغما عن ذلك ، قد أنتجوا القليل من المسرحيات ذات القيمة الباقية ، ولعل ذلك مرده الى أن أفضل أعمالهم ، السائرة على هدي مبادئهم ، قد تألفت من اسكتشات غاية في القصر اطلقوا عليها اسم « تركيبات » والتي لم تتعد بضعة أسطر، وفي أفضل حالاتها صفحة أو صفحتين . وقد استخدم مارينيتي نفسه عدداً من الأعمال على جانب أكبر من المتانة : ففي « الدمى الكهربائية »

(١٩٠٩) ، استخدم ، وفقا لايمانـه بالوسائل التكنواوجية ، دمـى ميكانيكية التعبير عن الحياة الجوانية لشخوصه التي ظهرت منشطرة الى نصفين ، بينما ابان في « التزامن » (١٩١٥ عالمين مختلفين ـ طبقة سفلى وعليا ـ في وقت واحد على خشبة مقسمة ، الى أن يغزو عالـم الطبقة العليافي النهاية الجانب الآخر ويجرف مقتنياتهم الى تحت الطاولة .

لكن ، وعلى الرغم من قلة إنتاج المستقبلية في مجال المسرح في موطنها بالذات فإن تأثيرها الطويل الأمد كان عميقاً وواسعاً .

ومن الغرابة ان أول تأثير مباشر للحركة المستقبلية ظهر في روسيا حيث نظمت مجموعـة من الرسـامين والشعراء ـ من بينهم كازيمـير ماليفيتش (١٨٧٨ ـ ١٩٣٥) ، أحد مؤسسي الـرسم التجريدي ، وفلاديمير ماياكوفسكي (١٨٩٣ ـ ١٩٣٠) شاعر الثورة الروسية البارزـ أمسية لالقاء وقراءة الشعر المستقبلي . ومن الدلالة بمكان أن المجموعة الروسية ، ورغم وقوعها المباشر تحت تأثير بيانات مارينيتي ، أطلقت على نفسها تسمية « المستقبليون ـ التكعيبيون » ، وهي إشارة الى مدى التحالف الوثيق القائم في نظرهم بين الحركتين التكعيبية والمستقبلية .

وكان أول عرض مسرحي للمستقبليين التكعيبيين الروس هو عرض مسرحية ماياكوفسكي « فلاديمير ماياكوفسكي » في لونابارك في مدينة سان بطرسبورغ في ٢ كانون الأول عام ١٩١٣ . وكان مقرراً أن يكون عنوان المسرحية « سكة القطار » ، ثم « ثورة الاشياء » واخيراً « المأساة » . وقد قدمت المسرحية تحت هذا العنوان ذاته الى الرقيب ، وقد اجازها لكنه عند إصدار اجازته لها خلط بين اسم المسرحية واسم المؤلف ، وعليه كانت الاجازة عن مأساة تدعى « فلاديمير ماياكوفسكي » . وكان لابد لتصحيح الخطأ من اجراءات بيروقراطية معقدة ، ولذلك فقـد قـرر ماياكوفسكي الإبقـاء على العنوان الجديد . ومن المفارقات أن العنوان الذي اعطاه الرقيب للمسرحية كان ، على الأرجح ، أنسب عنوان كان يمكن الوقوع عليه . ذلك لأن المسرحية تظهر ماياكوفسكي نفسه (قام

هو أيضاً بلعب الدور أثناء العرض) وهو محاط بعدد من الشخصيات الغريبة في مكان ما من مدينة حديثة . وقد ترددت في المسرحية ترجيعات لأوديبوس ، ومحاكاة ساخرة لأعمال الرمزيين الروس ، ولا سيما الكسندر بلوك ، وتختتم بماياكوفسكي ، شبيه أوديبوس ، وهو يحمل وزر إثم المدينة . وشخصيات المسرحية بمجموعها هي — كما في العديد من الأعمال المسرحية الالمانية — تمظهرات لمؤلفها . وكما ذهب قول ناقد ومنظر الشكلانية الروسية الكبير فيكتور شكلوفسكي :

في مسرحية « فلاديمير ماياكوفسكي » نرى الشاعر وحيداً بشكل تام . فالناس يتمشون حوله لكنهم لايحتازون على أبعاد ثلاثة . إنهم ... ملصقات ملونة ... لقد قسم الشاعر نفسه على المسرح المكشوف ، وهو يحمل نفسه بيده كما يحمل لاعب الورق أوراقه . هذا هو ماياكوفسكي : الآس ، الملك ، الملكة ، والشب . تدور المسرحية حول الحب . فهي ضائعة .

اما مسرحيات ماياكوفسكي الاخرى « المهرج الغامض » (١٩١٨) ، و « بق الفراش » (١٩٢٨ — ٩) ، و « الحمّام » (١٩٢٩ — ٣٠) فهي أسهل تناولاً من مسرحيته الأولى : فهي أكثر وضوحاً من ناحية عنصر الغرابة والهجاء فيها ، لكن الدافع فيها هو ذاته الموجود في عمله التكعيبي — المستقبلي الأول ، وهي بالتأكيد بين الأمثلة الأكثر نجاحاً لدراما ذات الدافع المستقبلي ، وهي قريبة جداً من افضل ما كتب في المسرحيات التعبيرية الالمانية .

كانت مسرحية « فلاديمير مايا كوفسكي » في الأساس **مونودراما** . أما الشخصية البارزة الاخرى في الحركة الحداثية الروسية في الفترة نفسها ، والتي أجرت تجاربها على المونودراما وكتبت كتاباً عنها ، فهو نيقولاي نيقولايفيتش افرينوف (١٨٧٩ — ١٩٥٣) ، وهو مخرج وكاتب مسرحي على درجة كبيرة من الابداع والموهبة ترك تأثيره الكبير على كبار المخرجين الروس في زمانه ، ولا سيما ميرهولد وتايروف . ومن الواضح

ان نظرية افرينوف عن المونودراما تشترك في الكثير مع شغل التعبيريين الألمان . ومن بين مسرحياته الكثيرة هناك الاسكتش القصير الذي يكتسي اهمية ودلالة بالغتين على ضوء التطورات اللاحقة « خلف كواليس الروح » (١٩١٢) حيث يجري الحدث فيه داخل جسد الشخصية الوحيدة ، وهو رجل يدعى ايفانوف ، على أهبة اتخاذ قرار فيما إذا كان سيبقى مع زوجته أو يهرب مع مغنية أحد النوادي الليلية . تدفع الذات العاطفية لايفانوف باتجاه الفطيرة المغرية بينما تدلتي ذاته العقلانية صورة زوجته ، شبيهة المادونا ، أم ولده ، امامه . وفي الختام ، يخنق الجزءان المتصارعان في ذاته بعضها بعضا ، في اللحظة ذاتها ينفتح جرح بليغ في القلب الذي كان طوال الوقت يخفق في الخلفية (وكنا في الفترة الماضية نراقب الصراع الداخلي وهو يحدث على حجاب ايفانوف الحاجز ، المكان الذي عيّن فيه الاغريق القدماء مكان الروح) ـ ويقتل ايفانوف نفسه . وفي تلك اللحظة ، ينهض شخص ثالث يلبس ثياب السفر ، كان مستغرقا في النوم في الخلفية ، ويلتقط حقيبته ـ في الحين الذي يسمع فيه صوت حمال في محطة القطار وهو ينادي « تغيّر كل شيء » . هذا هو الجزء الخالد من السيد ايفانوف الذي يترتب عليه الآن الانتقال الى مكان آخر . هذا ، وترهص هذه المسرحية القصيرة بمسرح الواقع الجواني في فترة تالية بعيدة ، وكذلك بالكثير من شغل يونيسكو وبيكيت (ولا سيما « لعبة النهاية ») .

على أن التأثير الأكثر انتشارا وفورية للطليعة الروسية قد كان من خلال الباليه الروسي لدياغليف وشغل المصممين والموسيقيين العاملين معه .

كما يجب الا ننسى ان جزءاً عظيماً من الالهام الذي دفع باتجاه مزيد من التطور في الحركات الحداثية في أوروبا الغربية قد جاء من أجزاء أخرى من أوروبا الشرقية . ففي رومانيا كان من مؤسسي مجلة (الرمز) التي بدأت بالصدور في عام ١٩١٢ ، تريستان تزارا ومارسيل

جانكو اللذان كانا من مبتدعي الدادائيـة . والشـاعر الذي كتب تحت الاسـم المستعار « أورمز » ، وهو في الحيـاة الواقعيـة قاض اسمه ديميتريسكو (١٨٨٣ ـ ١٩٢٣) ، يمكن اعتباره بشير السورياليـة وهي تعتبر ، كما يرى يوجين يونيسكو ، إحدى إلهاماته الرئيسة .

في بولونيا تجسد رد الفعل ضد الرمزية ، والتي كان ممثلها الرئيس في ميدان الدراما ستانيسلاف فيسبيانسكي (١٨٦٩ ـ ١٩٠٧) ، في شغل الرسام والكاتب المسرحي الألمعي ستانيسلاف إيغناسي فيتكييفيتش (١٨٨٥ ـ ١٩٣٩) ، والذي اطلق على نفسه أيضا اسم فيتكاسي . وكان رجلاً متعدد الأدوار خـدم مـع الحرس الامبراطوري الروسي ورافق الانثروبولوجي مالينوفسكي ، والذي كان صديقاً حميماً له ، في رحلاته الى البحار الجنوبية . وقد رسم فيتيكييفيتش بأسلوب قريب من اسلوب التعبيريين لكنه أرهص بالكثير من الرسم التخديري ليومنا هذا ـ فقـد أجرى تجارب على تناول العقاقير المخدرة ـ وكتب مسرحياته غريبـة شـبيهة بالأحـلام تنبىء بالكثـير مـن مسـرح العبث في الخمسينيات والستينيات ، ويعترف به الطليعيون البولنديون في يومنا هذا على أنـه معلمهم وقدوتهم .

هذا ، وقد كانت الحرب العالمية الأولى بمثابة الحفاز لكثير من هذه الاتجاهات عن طريق جمعها الرسامين والكتاب من انحاء كثيرة من أوروبا التي تعد العدة للمعركة في الملاذ الحيادي لسويسرا . وكانت زوريخ هي المكان الذي تبلورت فيه الحركة الدادائية يوم ٢ شباط عام ١٩١٦ مـع تأسيس كاباريه فولتير على أراض في المدينة القديمة مقابل المنزل الـذي سكنه منفي آخر على درجة كبيرة من الأهميـة ، لينين . هنا تعـاون الرومانيان تزارا (١٨٩٦ ـ ١٩٦٣) وجانكو (١٨٩٥ ـ) مع المسالمين الألمان مثل هوجو بال (١٨٨٥ ـ ١٩٤٨) وهانس آرب ، النحات والشاعر (١٨٨٧ ـ ١٩٦٦) ، وعرضا مسرحياته من قبيل « أبو الهول وانسان القش » لأوسكار كوكوشكا ـ وهي صلة وصل بين الحركة التعبيريـة

الأولى والدادائية . وقد اشتمل العدد الأول والوحيد لدورينهم ، وأطلق عليها أيضا « كاباريه فولتير » على مساهمات من أبولينير ، وبيكاسو ، وكاندينسكي ، ومارينيتي وموديغلياني . هذا وقد كانت أهداف الحركة الدادائية بسيطة للغاية : القضاء على المفهوم البورجوازي للفن باعتباره طقساً مقدساً ومهيباً . وتركز التشديد على الغريب ، والسخيف ، والمريع : كانت المثالية الحالمة والضيقة المجال للتعبيريين الألمان غريبة على الدادائيين غرابة التقليدية المفخمة للكوميدي فرانسيز .

هذا ، وقد أصبحت كل من باريس وبرلين بعد الحرب مركزين لنشاط متواصل . ففي باريس قدمت الحركة الدادائية ظواهر مسرحية (لا يسع المرء أن يطلق عليها مسرحيات أو عروضاً) في عامي ١٩٢٠ و ١٩٢١ تم خلالها عرض اسكتشات لتزارا ، وسوبولت ، وريبيمون — ديسان ، وآراغون وبنيامين بيريه ، واندريه بريتون وآخرين على المسرح نفسه الذي كان شهد منذ ربع قرن فضيحة العرض الأول لـ « أوبو ملكا » .

على أن الحركة الدادائية الفرنسية قد انتجت في مجال الدراما القليل من المسرحيات التي لها صفة الديمومة . والشيء ذاته ينطبق على الحركة السوريالية التي انبثقت عنها باستثناء مسرحيات روجر فيتراك (١٨٩٩ — ١٩٥٢) ؛ على الأرجح ، والتي من بينها مسرحية (الظافر او سلطة الأولاد) (١٩٢٤) التي لم يتوقف عرضها حتى الآن . على أن كاتباً سوريالياً آخر ، انطونين آرتو (١٨٩٦ — ١٩٤٨) ، والذي كتب القليل من المسرحيات ذات القيمة الباقية ، أصبح منظرا لمسرح كلّي جديد فيه تختزل الحركة ، والصوت اللا منطوق ، والسحر الصرف للخشبة اللغة الي موقعها الصحيح الخالي من الهيمنة . واصبح مفهوم مسرح القسوة (القسوة هنا تمثل الجدية التي يترك فيها العرض أثره على المتفرج ويغيره بدلا من مجرد دغدغته) أحد المؤثرات المهيمنة على مسرح الستينيات والسبعينيات ، على مخرجين كبار مثل بيتر بروك وجيرجي غروتوفسكي .

هذا ، وقد كان الدادائيون الألمان الذين عادوا من زوريخ الى برلين وميونيخ عقب نهاية الحرب العالمية الأولى أقل لهواً واكثر حزماً سياسياً من الحركة الفرنسية (رغم أن تلك أيضا تعاطفت مع الثورة الروسية والشيوعية) . وتشكلت حلقة تصل بين المجموعات الفرنسية والألمانية وكذلك مع التعبيريين على يد ايفان غول (١٨٩١ — ١٩٥٠) ، وهو شاعر يمتلك ناصية لغتين هما الفرنسية والألمانية — فقد قدم من الالزاس — اللورين — وقضّى ايضا بعض سنوات الحرب في سويسرا حيث التقى آرب والدادائيين الآخرين . كان غول ، وهو من مريدي جاري وابولينير ، مثله مثل مارينيتي ، متأثرا بشكل كبير بالسينما . وقد أصدر مسرحيتين تحملان العنوان المشترك (المسرحيات العالية — أي فوق الواقعية) استخدم فيهما ممثلين سينمائيين وآليين . وفي مسرحية اخرى Methusalem يظهر احد الشخوص منشطرا الى ثلاثة أقسام واضحة في ذاته الشخصية (أناه) وعليه فان نقاط التشابه مع مارينيتي ، وكذا ايفرينوف واضحة للعيان . ويتصدر النسخة المنشورة لـ Methusalem (١٩٢٢) مقدمة لجورج كايزر مع احتوائها تصاميم لجورج غروتج ، والذي كان إضافة الى جون هارتفيلد ، مسؤولا عن تصاميم العرض المسرحي (كونيجيسبيرغ ، ١٩٢٢) . كان غروتج وهارتفيلد من قادة الحركة الدادائية البارزين في برلين .

كانت الآثار الدادائية الساخرة لمجموعة برلين (غروتج ، هارتفيلد ، آرب ، هولسينباخ ، بال ، ميهرينج) بالغة التدمير بشكل لم تقو معه على البقاء . وأصبح هارتفيلد — وهو أحد مبتكري الفوتومونتاج (التركيب التصويري الفوتوغرافي) — مع اخيه فايلاند هيرتزفيلد مؤسسي دار النشر ، ماليكفيرلاغ ، التي أصبحت مركزا لنشر المواد اليسارية ذات الالتزام القوي ، ولا سيما نتاجات الأدب الجديد لروسيا السوفييتية .

كان بريخت صديقاً حميماً للأخوين هيرتزفيلد ولجورج غروثج ، وعلى ضوء الجهود اللاحقة التي لا تفتر لمريدي النهج الرسمي السوفييتي المتعلق بالواقعية الاشتراكية قد يبدو من الصعوبة بمكان ملاحظة الصلة الوثيقة بين التوجهات الشيوعية والحركات الطليعية ، والشكلانية ، والاستبطانية ، وذات الالهام التخيلي والمستقبلية كفن ماليفيتش وكاندينسكي التجريدي ، وتكعيبية بيكاسو وخوان غريس ، والفيض الغزير لكوكوشكا والتعبيريين الألمان ، وتمجيد المزج بين التكنولوجيا والرجولية القتالية للمستقبليين من أمثال مارينيتي ، وبنائية غابو أو ليسيتزكي ، والدادائية ، والسوريالية ، وفي الحق ، العدمية الفوضوية لبريخت في فترته المبكرة . ومع ذلك ، فإن تلك الصلة ليست مجرد حقيقة تاريخية . فهي ترجع أيضا الى ارتباط عضوي حقيقي لهذه التوجهات الحداثية بكافة في الأدب ، والدراما ، والرسم ، والنحت ، وفي الحق ، الموسيقى (كان أقرب المتعاونين مع بريخت ، بين المؤلفين الموسيقيين اليساريين ، بعد كل هذا ، فييل ، وهو تلميذ للحداثي بوسوني ، وهانس إيسلر ، وهو تلميذ لشوينبرغ) .

اما في المسرح فقد كان التأثير الاكبر للحركة التعبيرية في إنجاز كتاب المسرح التعبيريين أقل منه في شغل كبار المخرجين من أمثال ليوبولد جيسنر وايرفين بسكاتور ، اللذين لا يزالان يحافظان على تأثيرهما الكبير الى يومنا هذا . وإن العنصر التعبيري في شغل برتولت بريخت (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) ليكمن في هذا الجانب العملي من العملية المسرحية ـ فبريخت كان أيضاً مخرجاً كبيراً وكتب كل مسرحياته بعيني وخيال رجل المسرح العملي ـ بقدر ما يكمن في كتابته . ومما له أهمية أكبر بين المؤثرات الأولى على بريخت من مؤثرات الحركة التعبيرية كان ، بالتأكيد ، تأثير فيد يكند (وسلفيه بوخنر وغراب) ، الكباريه الألماني ، المسرح الشعبي لصالونات البيرة في ميونيخ ، كما تمثلت على يد معبود بريخت ، كوميدي صالونات البيرة العظيم كارل فالنتين (١٨٨٢ ـ ١٩٤٨) ـ والذي كانت الدعابة عنده قريبة جدا من مثيلتها في مسرح العبث ـ والغرابة القاسية

للجانب الأكثر تدميرا لدى الحركة الدادائية ، وقاعة الموسيقى وساحات الرياضة ، والتي مجّدها مارينيتي ، والمستقبلية الثوريـة في مسرحيات مايا كوفسكي كما أخرجها ميرهولد . وقد وجدت كل هذه الاتجاهات المتنوعة ، والتي أفرزت تجربة مثيرة للاهتمام لكن ليست من دون أخطاء في المسرح ، أخيرا لدى بريخت تركيبة ناجحة الى حد بعيد .

ينقسم شغل بريخت ، بصورة تقريبية ، الى ثلاث فترات تتعاظل أحياناً : أسلوبه المبكر ، ما قبل الماركسي الفزير بفوضويته (١٩١٨ — ٢٨ تقريبا) ، فترته التعليمية بشكل مباشر وحاد Marxist Lehrstucke والدعاية المضادة للنازية الأكثر رواجا (١٩٢٨ — ٣٨) ، وأسلوبه الناضج في مسرحيات التورية الواسعة النطاق لـديه (١٩٣٨ — ٤٨) . وفي السنوات الثماني الأخيرة من حياته ركّز بريخت على الاخراج أكثر منه على الكتابة المسرحية .

في مطلع عمله كان بريخت واقعاً تحت تأثير الحركة التعبيرية ، لكنه ، في الوقت ذاته ، كان يبدي من قبل ردة فعل مضادة لها . وقد كتبت مسرحيته المكتملة الأولى « بعل » (١٩١٨) كردّ على ، وفي الحقيقة ، كمحاكاة ســاخرة لمسرحية تعبيرية ، مسرحية هانس جوهست السيرية ذات الاسلوب المنمّق التي تدور حول المبشر بالتعبيرية المخمور ، أوائل القرن التاسع عشر ، الكاتب المسرحي غراب Grabb . وفي إحدى نسخ « بعل » أورد بريخت اقتباسات من الشعر التعبيري الأكثر تطرفاً على نحو هازل . كما أن بطل المسرحية ، بعل ، الشاعر المعادي للمجتمع ، يقصد منه بوضوح تقديم محاكاة ساخرة لبطل مسرحية oh, Mensch المتميزة بتعبيريتها ، المتمركز على ذاته بشكل مضحك ، تماماً مثلما ان معمار المسرحية — وهو سلسلة من مشاهد قصيرة في حياة التشرد عند بعل — هي نسخة لـ : stationendrama التعبيرية . كل هذا قد يكون محاكاة ساخرة — ومع هذا ، وبتكافؤ الضدين الحقيقي لدى شــاعر حقيقي ، فقد صبّ بريخت كذلك مقداراً كبيراً من الشعور الصادق ،

بل درجة من التماثل الذاتي في شكل السيرة الذاتية ، بين ذاته هو وبعل ، في شخصية البوهيمي المعربد الذي لا تخرج قوته التدميرية عن نطاق التعبير عن الاعتقاد الصوفي بأن الواجب يقضي بقبول الحياة بكل ما فيها من جمال و رعب .

كذلك تحتاز احدى المسرحيات الأولى ، ولعلها الأهم ، عند بريخت ، « في غابة المدن » (١٩٢٣) الكثير من السمات المميزة للمسرح التعبيري ، ولا سيما من حيث غزارة اللغة ، لكنها تعكس أيضا بعضاً من أفكار المستقبليين ــ الدراما كصراع رياضي ، رفض السيكولوجيا ــ وتؤذن ، بتشديدها على الفعل غير المدفوع بدافع ، بسلسلة من الحوادث العصية على التفسير المنطقي ، وبمعظم الدراما السوريالية والعبثية . وليس هناك من شك في أن الاتصال الوثيق مع الحلقة الدادائية وأفكارها قد لعب دوره في صوغ هذه المسرحية .

على أن ما يميز بريخت عن معاصريه الذين سعوا في سبيل أفكار مشابهة هو حقيقة انه كان قادراً على العثور على مخرج من الطريق المسدود للنزعة التدميرية من أجل ذاتها (التدمير للتدمير) أو اللهو الطفلي نوعاً ما الذي وسم الكثير من الدادائيين والسورياليين دون الوقوع ، في الآن ذاته ، ضحية المثالية الجوفاء والمنمقة لدى التعبيريين . وشأن الكثير من معاصريه فقد قاوم ذينك الاتجاهين بالعودة الى الموضوعية المتزنة Neue Sachlichkeit (الموضوعية الجديدة) لأواسط العشرينيات والتي وجدت أحد تعبيراتها الرئيسة في الفن التطبيقي لـ Bauhaus . لكنه أفلح أيضا ، على خلاف الكثير من معاصريه ، في إرساء هذا الموقف الجديد في عقيدة عملية ، وهي الماركسية . بالنسبة لبريخت كانت الماركسية وبقيت على الدوام ــ بما يناقض غالبا أدلة الوقائع الغاشمة ــ إيديولوجيا المسالمة والصداقة والتعاون البشريين .

على أن افضل مسرحيات الفترة التعليمية يعكس كذلك بعض الدروس المستقاة من التعبيريين :

تستخدم رائعة هذا الاسلوب التعليمي (الاجراءات المتخذة) (١٩٣٠) الاسلوب التعبيري في تقديم الفعل الشديد المنهجية مع الأنماط الغفل الأسماء بدلاً من الشخوص الكاملة النمو . والعنصر المفقود إنما هو البلاغة الفارغة والعاطفة الرخيصة والتي كان يمكن لكاتب تعبيري مماثل في التزامه ، مثل تولر ، أن يقارب الموضوع بها .

وفي فترة نضجه ، خلل سنوات نفيه في اسكندنافيا ومن بعدها الولايات المتحدة ، توصل بريخت الى تركيبة باهرة قوامها الفزارة الفوضوية لاسلوبه الأول ، وصرامة أسلوبه التعليمي . هذا ، وتحتاز مسرحيات التورية العظيمة ، « الأم شجاعة » ، « حياة غاليلو » ، « امرأة سيتزوان الصالحة » ، « بونتيلا » ، « دائرة الطباشير القوقازية » على ما يكفي من التفاصيل الانسانيــة التي ترفعها فوق المنهجية الصارمة للدراما التعبيرية ، ومع ذلك ينظر اليها على انها اكثر من مجرد تقارير سردية لحيوات بضعة أشخاص : فهي توريات الهدف منها هو التعليم والتوضيح فيما يتعلق بمشكلات اساسية خاصة بالسلوك البشري . ولا يقيد هذه المسرحيات العظيمة قيد في استخدامها للأساليب التعبيرية وغيرها من الأساليب المستقاة من الطليعة الحداثية للربع الأول من القرن، لكنها تصهرها جميعا في وحدة اسلوبية مقنعة بالكامل . ومن المفارقة الساخرة أن الرأي السوفييتي الرسمي إبان عصر ستالين وبعده بفترة طويلة قد أدان بريخت لاستخدامه الأقنعة والمبالغات الغريبة والمؤثرات السوريالية والتي ذكرتهم بقوة بمستقبلية ميرهولد وماياكوفسكي اللذين أدانوهما بقسوة بالغة .

وعند النظر إليه من وجهة نظر راهنة فإن شغل بريخت ومريديه ، إضافة الى شغل كتاب مسرح العبث ، والذين حققوا أخيراً الأهداف التي كافح السورياليون والدادائيون دون جدوى لبلوغها في مجال المسرح ، يمكن اعتباره كتتويج مضاعف للثورة التي قامت ضد النزعة الطبيعية . فكلا الاتجاهين يرقيان في النهاية الى الرفض المطلق والجازم للوهم المسرحي . وقد كان همّ بريخت بصورة رئيسة منصباً على وسائل

وطرائق تمثيل **الواقع المعاصر** في المسرح : لقد شعر أن تمثيلا فوتوغرافيا صارما لحيوات الأفراد الخارجية هو إجحاف بكل بساطة بحق التعقيد الذي يتأتى عن العوامل الاجتماعية ، والاقتصادية والسياسية التي تقرر مصير الحياة في مجتمع مفرط في تنظيمه وتنسيقه . ولهذا السبب فقد وافق بيسكاتور الرأي عندما عرض مسرحياته بمواكبة أفلام وثائقية ، وصور عن معلومات احصائية ومقتطفات من الصحف . وفي النهاية فقد عثر على حلّه الخاص في شكل مسرحية التورية الأكثر وحدة أسلوبية والأكثر إقناعاً من الناحية الفنية ، والتي لا تخفي هدفها التعليمي ، وتبرز بكل وضوح أن عملها بأكمله لا يتعدّى عرض الحقائق العامة على يد ممثلين ليسوا يزعمون مجرد زعم أنهم يتخيلون أنفسهم وقد شابهوا الشخصيات التي يصوّرون . لقد رغب بريخت الى ممثليه أن يكونوا قادرين على الخروج خارج دائرة أدوارهم ، بل ويعبّروا عن امتعاضهم من أفعال الشخصيات التي يجسدون . وعلى نحو شديد الشبه يعامل كل من مارينيتي ، والذي مجّد الميوزيك هول (مسرح المنوعات) حيث يبقى الممثلون محافظين على هويتهم ، والدادائيين ، الذين ظهروا على حقيقتهم ، والسورياليين الذين عرضوا أحلامهم وكوابيسهم ، والكتاب المسرحيين من أمثال يونيسكو وبيكيت ، الذين يميلون الى تصوير الواقع الحلمي الجوّاني بتقنيات الميوزيك هول ، يعاملون أيضا المسرح بشكل علني كمسرح بدلا من الادعاء بأنه هو العالم الواقعي وقد شوهد من خلال جدار رابع مفقود .

على أن هذا هو ببساطة الموقف كما وجد قبل أن يطوّر الكتاب الطبيعيون مطلبهم باتجاه مسرح واقعي يتسم بالصرامة والدقة .

وعليه يمكن في النهاية رؤية الحركة التي بدأت مع فيديكند وبلغت أوجها مع بريخت وكتّاب المسرح العبثي ، وعلى الرغم من ابحارها تحت علم الحركة الحداثية المتطرفة ، كمحاولة للعودة الى التقليد القديم جداً في المسرح حيث كانت النزعة الطبيعية تتمثل في مجرد حادثة واحدة وجيزة فحسب .

الدرامـا الحداثيـة الجـديدة

ييتس وبيراندللو

بقلم : جيمس مكفارلين

- ١ -

في عام ١٩١٧ أعطى أبولينير تعليماته الى جمهور المسرح بأن يحضّر نفسه للتجديد . وقد أعلن في المقدمة لمسرحية « ثديا تايريزياس » (وهي مسرحية شغلته لما يقارب الأربع عشرة سنة) « تقوم المحاولة هنا على بث روح جديدة في المسرح » ، ومضى يوجز جملة مقترحات قصد منها تدشين منحى جديد بالكامل، وبداية جديدة على نحو جلي . وكان مفهومه الشخصي عن المسرح واحداً من جملة هجمات منفصلة وواضحة تشد أزر بعضها بعضا في هذه السنوات ، شنت على التقليد المسرحي السائد ـ هجمات شجعت ، عند تناولها كمجموع ، عديداً من النقاد على تعرّف مرحلة ثانية ، تميّز الحركة الحداثية ، في هذه السنوات ، « حركة حداثية جديدة » ، في المسرحية الأوربية للقرن العشرين .

هذا ، ويمكن مما كان في الجزء التفصيلي لتبدلها تطوراً معقداً على نحو مثبط للهمة ، تمييز ضفيرتين رئيستين . وتمثلت الأولى في الرغبة لتحرير المسرح المعاصر من قيوده الطبيعية المتصلة ـ المادية (« الجدار الرابع المفقود ») وكذا الايديولوجية (« شريحة من الحياة ») ـ وذلك بإدخال طرائق جديدة في العرض المسرحي وتشجيع الاتصال ، بدرجة أكبر من الحرية ، مع أشكال الفن الأخرى . أما الثانية فقد تجسدت في تبلور موقف **تهكمي** على نحو شديد ومدمر تجاه الواقع الطبيعي السمة، وتصميم على أن نستبدل بالتزييف الوهمي للواقع ادراك الواقع الأبعد

غورا للوهم . والممثل الأكبر لأول هذين التطورين هو ييتس (بعد أبولينير) ، وممثل التطور الثاني هو بيرانديلو . والأساس المشترك بينهما هو كلفهما الوسواسي **بالأقنعة** .

– ٢ –

ميز أوبولينير مجالين محددين ليكونا موضع إنكار ازدرائي : أحدهما شكل المسرح المعاصر وترتيبه «une scène ancienne» (مسرح قديم جداً) كما نعته على سبيل الرفض ، والآخر « التشاؤمية المفرقة في القدم» والتي حامت حول المسرحيات التي أفرزها هذا الشكل. وقد رغب في أن يكون المسرح ساحة لبهجة شهوانية لا يعيقها عائق تساهم فيها الفنون وتقنيات مسرح المنوعات (الميوزيك هول) ، والسيرك والباليه في توجه نحو صيغة جديدة وعشرينية (من القرن العشرين) من Gesamtkunstwerk (العمل الفني الشامل) . وقد تصور مسرحياً متعدد الأغراض ، متعدد الوسائل يدشن بكل فخر :

> الحشد الكبير لقوى فننا الحديث ـ دامجاً ، دونما ارتباطات واضحة كما في الحياة ، الأصوات ، والاشارات ، والألوان ، والصيحات ، والضجات ، والموسيقى ، والرقص والألعاب البهلوانية ، والشعر ، والرسم ، والكورال ، والأفعال والديكور المتنوع .

داخل هذا التنوع الجديد يثوي وعد وافر . وبرأي فرانسيس فيرغوسون ، يجد أكثر كتاب المسرح بين ١٩١٨ و ١٩٣٩ إثارة للاهتمام ـ وبينهم يدرج ييتس ، وإليوت ، وكوكتو ، وأوبي ، ولوركا ـ في هذه المصادر الجديدة الفرصة من أجل بداية جديدة بالكامل : « تأتلف مؤثرات مسرح موسكو للفن ، والباليه ، والميوزيك هول (مسرح المنوعات) ، لإعطاء مفهوم جديد للوسيلة المسرحية ، ولا يتم الرفض الصريح لطبيعية القرن التاسع عشر فحسب ، بل معظم الدراما الأوربية خلال القرن

السابع عشر المنصرم ، وذلك لصالح الفارس farce (تمثيلية المهزلة) القروسطية ، والتراجيديا الاغريقيـة ، والطقوس وحفـلات الترويـح الريفية»(١) وقد وجد نفاد صبر ييتس المتجذر حيال قيود النزعة الطبيعية في هذه الأشياء وما يرتبط بها مصدراً جديداً للقوة . وإذ سار على سيرة إزرا باوند ، وألفى إلهاماً رسمياً في مسرحيات النو Noh اليابانية ، فقد « ابتكر » (كما زعم) شكلاً جديداً من أشكال الدراما في كتابه «مسرحيات للراقصين » رغم أنه سارع الى الاعتراف بأن هذه الجدة كانت بمعنى ما قديمة جداً) : كتب في عام ١٩١٦ « كانت غلطتي أنني لم أكتشف في شبابي أن مسرحي لا بد أن يكون المسرح القديم الذي يمكن رسمه بمد سجادة او رسم بقعة بعصا ، أو وضع شاشة على جدار »(٢) .

وعلى مدى السنوات العشرين الأولى من تأليفه المسرحي أو نحوها ــ من « الكونتيسة كاتلين » في عام ١٨٩٢ حتى صدور كتابه « مسرحيات لمسرح آيرلندي » عام ١٩١١ ــ كان هناك القليل مما يميز ييتس (أو حتى بغض النظر عن الآيرلندية المكرسة في أعماله ، القليل من وضوح الخط) عن معاصريه الرمزيين الأوربيين . وإذ كان معادياً للطبيعة وللمشكلات الحادة الذى إبسن وشو على نحو لا هوادة فيه فإنه قد كره « بيت الدمية » : « أي شيء هي سوى تكرار لكارولوس دوران ، وباستيان ــ ليباج ، وهكسلي وتيندال ؟ لقد أثارتني الدعوة الى الاعجاب بحوار قريب جداً من الخطاب الحديث الدال على رقي ثقافي لدرجة تعذر معها حضور لأية موسيقى وأي أسلوب (طراز حسن) ... ومع مرور الوقت أصبح إبسن في نظري المؤلف المفضل للصحفيين الشباب ممن هم غاية في الذكاء ، الذين كرهوا ، بعد أن حكم عليهم بروتين التجريد المضجر ، الموسيقى والاسلوب ... » . وقد أصيب بالهلع الطاقة الصرفة في « الانسان والسلاح » (مسرحية لشو ، ــ المترجم) والتي بدت انها لا تقدم الا « المباشرة المنطقية ، واللاعضوية وليس الطريق الملتوية في الحياة »(٣) وقد أنكر أية علاقة للدراما بالمنطق أو البرهان أو التقدم الحثيث للمحاجة المنطقية ، وطالب بأن يكون مقدمها كالفيضان الذي يغمرنا أو كمثل مد عظيم ، « مغرقة للحواجز ، ومشوشة للفهم » . ويجب أن تضرب

كشحاً عن كل الأشياء التي « يمكن ترميزها لأجل الفهم المباشروالفوري ، سبيلها هو تحريكنا باطلاق أحلام يقظتنا فينا الى ما يكاد يصل الى حدة الغيبوبة » . يجب أن يشعر المتفرج أن عقله آخذ في التمدد بحركات تشنجية ، أو « ينداح ببط كبحر يضيئه البدر وتزدحم فيه الصور »(٤) وإن في وضعنا الدراما في موضع المدافعة عن القضية الوطنية ، أو المشددة على الوصايا العشر ، أو المناقشة للمجردات ، أو الظروف المباشرة للحياة أو أمور وشؤون العقل لهو إساءة لها . ويجب على المسرح أن يكون موئل « الفن الغامض الذي يؤدي عمله بالايحاء والتلميح لا بالتصريح المباشر ، وبالتعقيد الناجم عن الايقاع ، واللون ، والإشارة » .

وبالنسبة اليه ، كما بالنسبة الى ميترلينك وستريندبرغ ، تحتاز الحكاية الخرافية على سحر عميق ومنها صاغ طريقة في الدراما تمتاز بالرهافة والقوة في آن . وفي « الكونتيسة كاثلين » تطرق ، ليس للمرة الأخيرة ، الى الخرافة الآيرلندية القروسطية . وعلى الرغم من أن جو المكان هو جو الكوخ والقلعة ـ العواء المنذر بالشر للحيوانات وزعيق الطيور ، النذر البارزة ـ مما يعطي الانطباع بأنه استمد هذا من ميترلينك فانه من المشكوك فيه أن يكون ييتس في هذه المرحلة المبكرة من تأليفه على اطلاع على شغل ميترلينك ، رغم أن ذلك الاطلاع قد نما بسرعة مع تقدم العقد سواء كان ذالك على مستوى المسرح أو الصحيفة المطبوعة . هذا ، وإن الاحساس بالتأمل الهادىء ، وبالتوق الشديد ، وبعد الغور البسيط وبلاغة الصمت تخلق بالنسبة لهذه الأعمال المسرحية المبكرة عالماً خطوطه العريضة تحاكي أعمال ميترلينك . هذا العالم مسكون بشخصيات يشغلها كثيراً بحثها عن المشهد الواحد ، والمغامرة الواحدة ، والصورة الواحدة التي هي صور موحية عن حيواتها الخصوصية . وتتشكل مراميها من التكثيف الحاد ، والبساطة ، والهدوء ، والتوق وهي تعمل في سبيل « ذلك المنزل النائي حيث الآلهة السرمدية بانتظار أولاء الذين اكتست أرواحهم ببساطة الشعلة ، وأجسادهم بهدوء المصباح العقيقي » .(٥)

وكان يضاهي معاداته لاستخدام العبارات الكامدة اللون لـ « الخطاب الحديث الذي يفصح عن ثقافة راقية » إيمانه بالموارد لشعرية الكامنة في الخطاب الفلاحي الآيرلندي . وكان استخدامه (وبعد تشجيع منه استخدام سينج) للايقاعات والصور الكامنة في اللغة الفلاحية المحكية أولى المحاولات التي جرت عبر السنين التالية في مكان آخر من أوروبا للقيام بشيء مماثل ــ والمثال الأول بالطبع هو لوركا ، لكن إضافة أيضا لبعض أعمل بيرانديلو الأولى . وقد توصل ييتس سريعاً الى ادراك أن الإنجاز أيضاً لم يكن مجرد تعبئة موارد اللغة المسرحية من جديد لكن إنطاق القيم والآراء التي كانت ستبقى لولا ذلك صامتة لا تلقى تعبيراً ، وإتاحة الفرصة لسبر « أغوار في العقل » جديدة وغير مسبرة بعد . وعندما تأمل في عام ١٩١٩ فيما أنجزه هو وزملاؤه بمساعيهم فانه عرف ذلك بأنه « أول تأدية لشيء ما أصبح العالم ناضجاً له ، شيء سيتم القيام به في أرجاء العالم كافة وكل مرة باتقان أكبر : انطاق الطبقات الخرساء بكافة مع ما لدى كل منها من معرفة بالعالم ... »(٦) .

وعند إعطائنا موافقتنا على تناقض إدموند ويلسون الشائع الاقتباس ومؤداه أن إسهام ييتس الأكبر في المسرح لم يكن مجسداً في مسرحياته بل هو في مسرحيات سينغ (والذي اكتشف ييتس في عـام ١٨٩٦ حياتـه الراكدة في باريس وحثه على العودة الى آيرلندة) فإننـا نركز الانتبـاه بشـكل مفرط على المسرحيات في فترة مسـرح آبي Abbey Theatre من عمله ونغمط حق الأهمية الكبيرة والأصيلة لمسرحياته اللاحقة منذ عام ١٩١٦ وما بعد . ذلك لأن ييتس ، كما لاحظ إيليوت بحق ، عثـر على صيغته الدرامية الصحيحة والنهائية في مسـرحية « أربـع مسرحيات للراقصين» وغيرها من مسرحيات السنوات اللاحقة. وقد اجتمع شيئان لإعطائها طابعها المميز . فمن نحو ، كانت هناك الحقيقة ــ والتي سيكون ييتس ، دون ريب ، أول من يوافق عليها ــ ومؤداها أن عقله كان خليطاً من عادات عدة : لقد اعترف بما هو أقل مـن الحقيقة بكثير عندما قال : « لقد سعيت دوماً الى أن أكون قريباً في عقلي من عقل الشعراء الهنـود

واليابانيين ، وعجائز كونوت Connaught ، وكهلات (متوسطات السن) سوهو » . وإن قراءة لأسماء أولاء الذين استحوذوا في هذا الوقت أو ذاك على اهتمامه ستشمل ــ إضافة لمن تربطه بهم صلات أدبية واضحة مثل بليك ، وشيلي ، وميترلينك ، وفييه دوليل آدم والرمزيين الفرنسيين ــ اسماء المفكرين والصوفيين وأعمالاً لبلوتينوس وبوهم ، وسويد نبورغ والكابالا (علم اليهود لتفسير الكتاب المقدس ــ المترجم) ، وصولاً الى مدام بلافاتسكي والثيوصوفيين ، ورابندرانات طاغور ومسرحيات النو Noh اليابانية . ومن الكيمياء المعقدة لهذه العناصر انبثقت آراء ييتس الناضجة حول الدور الصحيح للدراما . وكما ساق احد النقاد القول : « إن أشكال الأسطورة الآيرلندية ، وأفكار وكونية البوذية ، وفن النو Noh المسرحي سيعيد الدراما الى مصادرها الأولى والمسرح الى وظيفته الصحيحة الوحيدة،وهي ابتعاث حاضر مقدس»(٧).

اما التحقق الآخر فقد كان أكثر شكلية . فقد توصل ييتس ــ كما سترينديرغ الناضج قبله ــ الى أن الحجم الكبير وحده للمسرح المعاصر قد أعاق الدراما الحقيقية . فقد وجد أن المسرح بما له من جمهور ضخم لم يعطه أذناً متعاطفة . فقد شعر أنه « يجلس خلف الجمهور الخطأ » . ولاحظ أنه آخذ بالابتعاد عن التفنن الموحش للتنظيم ، والجانب الذي يديره الانسان ، والبروفات اليومية . وقد كرس نفسه ــ شأنه شأن سترينديرغ ــ الى خلق المسرح التلميحي ، والى تأليف مسرحيات الحجرة ، مع وجود ضئيل للتجهيزات والآليات المسرحية، متحدثاً ليس الى جمهور عريض بل الى مجموعة صغيرة لديها القدرة على التمييز . وقد « ابتكر » ، حسب قوله هو « شكلاً مميزاً من أشكال الدراما ، غير مباشر ، رمزياً ، ليس بحاجة للرعاع أو الصحافة كي يعيش »(٨) .

ولقد كان الاهتمام الطاغي يتمثل في انجاز إلفة من بعيد : لموازنة إلفة المكان الجديدة هذه بغربة مباعدة جديدة وعضوية . وإن هذه الغربة لتختلف اختلافاً كلياً عن « المسافة الجسدية » التي خلقتها ميكانيكية

وجلبة المسرح المعاصر . ويقتضي تحقيقها عبر « وسائل بشرية » ، عن طريق الطقوس ، ونمط الأسلوب المعين ، وصياغة الرقصات وبالتبديل المعنوي الى الموسيقى ، وبنزع الهوية الشخصية بالقناع ـ وليس بخلق عوالم سطحية من وضعيات تفصيلية وواقع مكرور بل عالم قصي بصدقه المتأصل فيه :(٩)

والفن الخيالي بكافة يظل على مسافة ، وهذه المسافة ما إن يتم اختيارها فإن الواجب يقتضي بالمحافظة عليها في وجه عالم مليء بالمزاحمة. ويجدر بالشعر ، والطقوس ، والموسيقى والرقص ... أن تساعد في الإبقاء على الباب ... ولئن كانت الفنون التي تمتعني تبدو وكأنها تفصل عن العالم وعنا مجموعة من الأشخاص، والصور ، والرموز ، فإنها تمكننا من أن ندلف لبضع لحظات الى أعماق العقل الذي كان حتى الآن مراوغاً جداً بشكل لا يصلح معه لسكنانا .

لكن المغزى التجديدي في هذه المسرحيات اللاحقة الشديدة الشكلانية والتي قامت بدعم من « الشعر والطقوس ، والموسيقى ، والرقص » ، والاستخدام الخيالي للأقنعة والتخفيض الناجم في أهمية « الشخصية » ـ وهذه تسمية معقدة لدى ييتس ـ لم يحز على اعتراف نقدي فوري . لكن هذه الأشياء يمكن أن ينظر اليها الآن على أنها لعبت دوراً حاسماً في خلق الشروط حيث « المسرحية الشعرية » ـ وهذه تسمية تتقلد بسرعة « معنى عقيماً وانتقاصياً بشكل واضح »(١٠) كانت مرة أخرى ممكنة في أوروبا ، وأنها كانت تدشيناً للاستكشاف المكثف لجملة عناصر في الدراما عانت ردحاً طويلاً من الإهمال. وقد ذهب الجدل الى أن التقليد المسرحي اللاحق لـ « بانتظار غودو » و « نهاية الحفلة » يمكن تبين جذوره في « عند بئر الصقر » ،و « القطة والقمر »، و « بيضة مالك الحزين » (١١) .

— ٣ —

لقد واجه الاعتقاد الطبيعي السمة والمرتبط في المقام الأول بهنري جيمس بأن المزية الوحيدة التي « تعتمد عليها » كل الأخريات « بتسليم وخضوع » تتمثل في قدرة الكاتب على تقديم « وهم الحياة » واجه تحديه الأكبر لدى بيرانديلّو . على أنه لم يتمثل ، في حالته هـو ، بهجوم من خارج ، مثلما يجد واحدنـا في العداء المباشـر عند أبولينير ، وييتس ، وإيليوت ، بل باختزال من داخل ، هجوم ملتف ارتد ـ والتف داخلاً ـ على نفسه ليجد في عمق الأعماق ، مصادر التفسخ . وقد قاد ليس الى الإنكار البسيط بل الى اكتشاف التناقض الداخلي الذي تنكشف أمامه كل محاكاة فنية: ومؤدى ذلك ان محاكاة الواقع لا يمكن تمييزها في الحال من محاكاة المحاكاة ، وأن للتزييف واقعاً صادقاً ودائمـاً ليس بالامكان تعرفه في غالب الأحيان .

وإذ سحره التغلغل الداخلي للمظهر والواقع ، وللشيء والصـورة المنعكسة ، وللوجه والقناع ، فإن بيرانديلو قد توصل في استقامته التي لا ترحم الى نوع من طبيعية من الدرجة الثانية ، يفصح تفننها عن ذاته في العنوان الذي وضعه للمجلدات العشر التي تضم مختاراته المسرحية : (الأقنعة العارية) . وهذا العنوان يفصح عـن التناقض الذي يفيد أن الأنسان لا يستطيع ان يكون ذاته بحق إلا عند ارتدائه القناع ، إذ أنـه لا يشعر بحريته في نبذ الادعـاء والتظاهر إلا وقتـذاك . وبمعنى حقيقي تماماً الوجه العاري هو القناع ، وبالعكس ، لا يتيح الكشف الصادق إلا لبس القناع .

وعلى هذا المستوى الجديد يغدو الواقعي كما درجنا على تعرفـه والتسليم به ـ جوهر الطبيعية التقليدية ـ هـو المزيف صراحة . لكـن يبقى الواقع « الجديد » في الآن ذاته واقعياً بشكل وهمي لا يعدو أن يكون ميتاً ـ وهمياً (ما وراء الوهمي) . هذا ، وتنتهك مسرحيات « سـت

شخصيات تبحث عن مؤلف » (١٩٢١) ــ ككثير من كشوفه الدرامية الأخرى للواقع والوهم ، ولا سيما « انت محق إذا اعتقدت أنك كذلك » (١٩٢٢) وهنري الرابع (١٩٢٢) ــ تنتهك أولاً رغبتنا في تعليق (وقف) الاعتقاد ومن ثم تقدم تعويضاً في الحال تحت تسميات جديدة للمرجعية. والتظاهر من أي نوع كان ــ ومسرحياته تتفحص مظاهره التي لا تعد ولا تحصى : تلبس الشخصية ، الخداع ، التنكر ، التخفي ، « الطبع الغريب » ــ هو على الدوام واقع مدعى به وادعاء واقعي ، نسبة الى نقطة وقوف المشاهد (اللا متعينة) . وفي الأساس ، فإن مسرحيات بيرانديلو تنوس بين هذين القطبين ــ الطبيعة الكاذبة للمظهر وصدق الكذب .

هذا ، وإن هناك لحظات يتم اكتشاف بيرانديلو فيها ، كما في « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » وهو يزيل «جدارين رابعين »حيث تكتفي الطبيعية الأرثوذكسية بإزالة واحد : الأول هو الجدار الذي يقع في مستوى الجزء من المسرح أمام الستارة ، والآخر هو « الجهة الأمامية للبيت » التي تفصل الحياة الخيالية للمسرح ككل عن الحياة اليومية في الخارج. فالمسرح يهيأ ليكون تهيئة للمسرح ، والمسرح يصبح هو المسرح، ويتدامج مستويان من مستويات الوجود . فـ « الواقع الوهمي » للمستوى الواحد من الوجود ينقاد لـ « الوهم الحقيقي » للآخر . ولا يعطي الجمهور منظراً فقط (بالمعنى الارسطي) بل منظر المنظر . ويتطاول الحدث ليحتوي ذاته بذاته . ويتم إيراد بعد إضافي جديد ليعطي ليس مسرحية **داخل** مسرحية بقدر ما يعطي مسرحية **وراء** مسرحية .

هذا ، ويتم بشكل صارم تتبع مشكلة الهوية ، وطبيعة الذات ، حتى نهايتها اللا منطقية . وكما يسوق الأب القول في « ست شخصيات » : إن الشخص الخيالي يحتاز على حياة دائمة خاصة به ، وعلى ديمومة واستقرار يأتيان من نص محدد لا يتبدل. وهذا ما يسبغ الهوية، ويجعل الشخصية المختلقة « احدهم » ، بينما يجوز جداً أن لا يكون الشخص في

الحياة الواقعية « أي أحد » . وهو يتوجه الى المدير قائلاً : « ألست تشعر أن الأرض تميد تحت قدميك وأنت تتخيل أن هـذه الـ « أنت » التي تشعر بها اليوم ، كل واقعك الراهن ، سيبدو ، لا محالة ، مجرد وهم غداً ؟ » . والتشديد ينصب دائمـاً على قابليـة التغير ، والانقطاع الجوهري في أنا الفرد . فطبيعة الانسان هي ــ في تمظهراتها الاجتماعية كما في النفسية ــ شيء مراوغ وغير مستقر بل وهمي . ليس هناك بين أيدينا إحداثيات ثابتة يمكن أن نقيس الهوية بها . ويلقى الايمان الطبيعي السمة بحتمية القوى الطبيعية (الموروثة) أو المخترعة (البيئية)الرفض. واليقينية بخصوص دور المرء أو هدفه في الحياة أمر لا يمكن نواله .

الحقيقة هي غير متعينة ، وكـل التقارير تتضارب مـع بعضها . وتفسير بونزا في « إنت محق إذا اعتقدت انك كذلك» للعلاقة المثلثية التي تربطه بزوجته وحماته ــ وهو تقرير ليس معقولاً كليـة ينسب اختلال العقل للآخرين ويعترف بالازدواجية الشخصية ــ يتضارب تماماً مـع التقرير غير المقنع أيضاً الذي أعطته الحمـاة . والحقيقة تبقـى مخفية ومعلقة داخل عنكبوت الادعاء ، والخداع ، والوهم ، والزعم ، والعزو ، والاعتقاد الباطل ، والجنون . وعندما يظهـر ، نحو نهايـة المسرحية ، الشخص الوحيد الذي يقف في موقع يمكنه مـن ان يفرز التناقضات في التقريرين ــ الزوجة ، السنيورة ، بونزا ــ هذا الشخص (وهـو أنثى) يرتدي حجاباً كثيفاً (ورمزياً) . وهي ترفض تكذيب أي من التقريرين وتؤكد كليهما . وهي تؤكد : « من جانبي ، أنا ما يعتقد الناس أني أنا » .

وفي « هنري الرابع » يعبر بيرانديلو ثانية وثالثة بقمة متعرجة جداً على الحدود بين الظاهر والواقع ، سلامة العقل واختلاله ، نقاء السريرة والتصنع . قبل عشرين سنة من بدء المسرحية أفرد البطل لنفسه عملاً بريئاً واختيارياً من أعمال التظاهر : فقد حضر حفلة تنكرية تنكر فيها في هيئة هنري الرابع . وعلى إثر سقوطه عن ظهر حصانه وإصابة دماغه فانه يحكم عليه في غمرة خبله العقلي بمتابعة التظاهر . ويتحول التنكر الآن الى

عمل قسري ولا ارادي . وعندما تعود اليه سلامة عقله بعد بضع سنين يرى منفعة في الاستمرار في « لعب دور المجذوب » وفي جنونه المصطنع يظهر أنه يمتلك زمام الأمور مرة ثانية . وأخيرا وفي لحظة غضب يطعن أحد زائريه ويرديه قتيلاً ، ويستلزم الحفاظ على النفس أن يستمر في تظاهره ذلك . ولا يقتضيه الأمر أن يستمر في ادعائه بعدم التوازن العقلي فحسب بل بارتكابه جريمة القتل ربما أصبح « في الواقع » غير متوازن حتى أمام نفسه التي تعرف أكثر بكثير من المراقب الخارجي . ويتوضع فوق هذا العمل المعقدة (بحد ذاته) طبقة أخرى من التلميحات والاحالات المرجعية المعقدة هي الأخرى تقوم بين هنري القرن العشرين من نحو والامبراطور التاريخي هنري الرابع من نحو آخر ، بين ما تيلدا الحديثة ومركيزة توسكاني الأولى ، وبين الموقفين السياسي والاجتماعي . والنتيجة هي قطعة بارعة من الكتابة المسرحية بيرانديلليه في الصميم .

كل شيء في عالم بيرانديلو هو في حالة تحول ، كل شيء نسبي . ما هو « الواقع » هناك سوى (كما يسوق ليون غالا القول في « قوانين اللعبة ») « جريان لا يتوقف من الجدة الدائمة التي يفتتها المنطق الى عديد من الجزيئات الساكنة والمتجانسة » ؟ (في أخريات حياته كان من عادة بيرانديلو أن يعلن أن إسهامه في الدراما الحديثة تمثل في تحويل « المنطق الى انفعال عاطفي ») . ليس هناك من نقطة ثابتة تكون نقطة إنطلاق لإجراء الحسابات . وأقل ما يركن اليه من الأشياء هي الكلمات . يلاحظ الأب في « ست شخصيات » أن أية فكرة تتسنى لنا عن استمتاعنا بمعنى مشترك في الكلمات لهي وهم باطل : نحن نعتقد أننا نفهم بعضنا بعضا لكننا لسنا في واقع الأمر نفهم شيئاً » . إن التواصل بين الأفراد هو ، بأي معنى حقيقي ، مستحيل . وفي هذا الاستبصار السوداوي يرى الفرد عزلته الأساسية بشكل حتى أكثر وضوحاً .

لقد مضى وقت طويل قبل أن يظهر كم كان تأثير بيرانديلو — وفي الحق ، ما يزال حتى الآن — على دراما القرن العشرين عميقاً ومتغلغلاً .

فقد ارتفعت الأصوات تحييه باعتباره «الكاتب الدرامي الأكثر خصبا في زماننا»[١٢] واينشتين الدراما[١٣]، والمسؤول عن ثورة كاملة في موقف الانسان من العالم. وتنعقد الصلات بين شغله والمسرح البريختي المعادي للوهم، ومسرح ثورنتون ويلدر، ومسرح بيتر فايس. وإنا لنراه يفتح ساقيه على آخرهما عند عبوره بين تقليدين مسرحيين متميزين مكمّلا «عملية الاستلهام الرومانتي التي بدأها إبسن وستريندبرغ»[١٤] ومؤذناً ومحركاً لبعض أهم التطورات في الدراما الاوربية اللاحقة: ففي كربه النفسي حول طبيعة الوجود فإنه يرهص بسارتر وكامو، وبعمق نظره داخل تفكك الشخصية، يرهص ببكيت، وبهجومه على الأفكار المتعارف عليها، بيونيسكو، وباستكشافه الصراع بين الواقع والظاهر، بأونيل، وبسبره للعلاقة بين الذات والمظهر الخارجي للشخص، والممثل والشخصية، والوجه والقناع، بشغل أنوي، وجيرودو، وجينيه.

الحواشي:

١ - فرانسيس فيرغوسون «فكرة جيمس عن الشكل الدرامي»، مـ
كينيون، مجلد ٥ (١٩٤٣) ص٥٠٦ - ٧

٢ - ييتس، الحواشي لكتابه «أربع مسرحيات للراقصين» (١٩٢١)

٣ - ييتس «سير ذاتية بقلم الكاتب» (لندن ١٩٥٥) ص٢٧٩ و٢٨٣.

٤ - ييتس، المسرح التراجيدي، في مقالات وافتتاحيات (لندن ٦١
ص٢٤٥.

٥ - ييتس «فلسفة شعر شيلي» (١٩٠٠) في مقالات وافتتاحيات (ا
١٩٦١) ص٩٥

٦ - ييتس، «مسرح للشعب» في مسرحيات ومجادلات (لندن ١٩٢٣) ص٦

٧ - توماس باركنسون، «المسرحيات الأخيرة لـ: دبليو. ب. ييتس».
«الدراما الحديثة»: «مقالات في النقد»، تحرير ت. بوغارد ودبليو. أ. أول
(نيويورك ١٩٦٥) ص٣٨٨ - ٩.

٨ - ييتس «بعض مسرحيات نبيلة من اليابان»، في «مقالات ومقدمـ
(لندن ١٩٦١) ص٢٢١.

٩ - نفسه ص٢٢٤ - ٥

١٠ - ج. تشياري، «نقاط علاّم في الدراما المعاصرة» (لندن ١٩٦٥) ص٨١.

١١ - توماس باركنسون - مصدر سابق الذكر - ص٣٩٢.

١٢ - روبرت بروشتاين، «مسرح الثورة» (لندن ١٩٦٥) ص٣١٦.

١٣ - مارتن ايسلن، «تأملات: مقالات في المسرح الحديث (نيوي
١٩٧١) ص٤٧

١٤ - روبرت برونشتاين - مصدر سابق الذكر - ص٣١٦.

جدول كرونولوجي (خاص بالتسلسل الزمني) للأحداث
-تصنيف جيمس مكفارلين بالتعاوين مع روبن يونغ-

المفتاح :

انجـ: بريطاني، أمريكي، اللغة الانكليزية

فر : فرنسا، اللغة الفرنسية

ألما : ألمانيا، النمسا، اللغة الألمانية، هولاندة.

لات : اسباني، ايطالي، أوروبا اللاتينية.

شما : اسكندنافيا وشمال أوروبا

سلا : روسيا، أوروبا الشرقية، البلدان السلافية

تاريخ ولادة المؤلف وضع بين هلالين، الا في حالة الأعمال التي نشرت بعد وفاته، عندئذ يعطى تاريخ الوفاة، مبينا بحرف (ت)

- ١٨٩٠ -

انجـ:	فريز (١٨٥٤) «الغصن الذهبي» ٢مجلد، ١٢مجلد ١٩١١ -١٥)	ويليام موريس يؤسس مطبعة كيلمسكوت
	جيمس، هـ (١٨٤٣) «التأمل المأساوي»	البدء بالتعليم الابتدائي المجاني في انجلترا.
	جيمس، و (١٨٤٢) «مبادئ علم النفس»	
ويـ:	ويستلر (١٨٣٤) «الفن الرقيق في تكوين العداوات»	تأسيس نادي الشعراء (رايمرز كلب) قانون شيرمان ضد الاحتكارات
فر :	كلوديل (١٨٦٨) Tête d'or	
	ميترلينك (١٨٦٢) Les Aveugles	
	فييه دوليل آدم (ت١٨٨٩) Axel	
	زولا (١٨٤٠) La Bête humaine	

ألما:	باهر (١٨٦٣) Zur kritik Moderne	سقوط بسمارك، كابريفي يخلفه،
	جورج (١٨٦٨) Hymen	نقض القانون الاشتراكي
	هولز (١٨٦٣) وشلاف (١٨٦٢) Die Familie	تأسيس مسرح الشعب الحر في
	Selicke	برلين
	لانغبيهن (١٨٥١) Rembrandt als Erzieher	وفاة فان غوخ
لات:	•	
شما:	هامسن (١٨٥٩) «الجوع»	
	ابسن (١٨٢٨) «هيدا غابلر»	
	ستريندبرغ (١٨٤٩) «قرب أعالي البحار»	
	تولستوي (١٨٢٨) «سوناتا كروتزر»	
سلا:		

- ١٨٩١ -

انجـ:	جيسينغ (١٨٥٧) «شارع غراب الجديد»	إطلاق مكتبة ساغاً تحرير موريس
	هاردي (١٨٤٠) «تيس امرأة من دوبرفيل»	وماغنوسون
	هاولز (١٨٣٧) «النقد والأدب النثري»	
	كيبلينغ (١٨٦٥) «النور الذي انطفأ»	
	مور (١٨٥٢) «انطباعات وآراء»	مرسوم تشيس الناظم لحقوق النشر
	موريس (١٨٣٤) «قصائد بالمصادفة»	في الولايات المتحدة.
	بينيرو (١٨٥٥) «الأزمنة، السيدة السخية،	تأسيس المسرح المستقل في لندن.
	والمستهترة»	
	شو (١٨٥٦) «جوهر الابسنية»	
	ويتمان (١٨١٩) «وداعا، يا صورة أولعت بها»	
	وايلد (١٨٥٤) «صورة دوريان غراي»	

فر: بـاريــه (١٨٦٢) Le Jardin de Bérénice (٣مجلدات، ١٨٨٨ -٩١) — غوغان يسافر الى تاهيتي، وفاة رامبو

هويسمانز (١٨٤٨) La -Bas

مالارميه (١٨٤٢) Pages

فيرهيرن (١٨٥٥) Les Flambeaux noirs

فيرلين (١٨٤٤) Bonheur

جيد (١٨٦٩) Les Cahiers d'André Walter

ألما: باهر (١٨٦٣) Die Uberwindung des Naturalismus

ديهمل (١٨٦٣) Erlosungen

جورج (١٨٦٨) Pilgerfahrten

هوفمانستال (١٨٧٤) Gestern

هـولـز (١٨٦٣) Die, Kunst ihr wesen und ihre Gesetze

فيديكند (١٨٦٤) Frühlings Erwachen

لات:

شما: غاربورغ (١٨٥١) «رجال متعبون»

لاجرلوف (١٨٥٨) «ساغاغوستا برلينغ»

سلا:

- ١٨٩٢ -

بوسانكيت (١٨٤٨) «تاريخ علم الجمال» — وفاة تينيسون

كيبلينغ (١٨٦٥) «القصائد الغنائية للثكنات» — وفاة ويتمان

بينيرو (١٨٥٥) «الوزير، العصا الفرسية»

شو (١٨٥٦) «مهنة السيدة وارين»

سوينبيرن (١٨٣٧) «الشقيقات»

زانغويل (١٨٦٤) «أطفال الغيتو»

فر: كلوديل (١٨٦٨) La Ville — وفاة رينان
جيد (١٨٦٩) Traité du Narcisse
ميترلينك (١٨٦٢) Pelléas et Mélisande

ألما: فونتانه (١٨١٩) Unwiederbringlich — Blätter fur die kunst تبدأ بالنشر
جورج (١٨٦٨) Algabal — معرض Munch في Verein Berliner
هيكل (١٨٣٤) Der Monsimus — إغلاق كونستلر
هاوبتمان (١٨٦٢) Die Weber — انشقاق ميونيخ
هوفمانستال (١٨٧٤) Der Ted des Tizian

لات: دانونزيو (١٨٦٣) L'Innocente, Giovanni Episcope
سفيفو (١٨٦١) Una Vita

شما: هامسن (١٨٥٩) «أسرار غامضة»
هانسون (١٨٦٠) «المادية في الأدب، أغنيات أوفيغ الصغير»
ابسن (١٨٢٨) «سيد البنائين»
جورجنسن (١٨٦٦) «طباع»
ستريندبرغ (١٨٤٩) «الرباط»

- ١٨٩٣ -

انجـ: برادلي (١٨٤٦) «الظاهر والواقع»
جيسينغ (١٨٥٧) «العجوز»
جيمس (١٨٤٣) «الحياة الخصوصية»\
بيتر (١٨٣٩) «أفلاطون والأفلاطونية»

	باتمور (١٨٢٣) «الشعريات» الدينية»	
	بينيرو (١٨٥٥) «ديك الغندور، والخزامى الزكية»	
	تومبسون (١٨٥٩) «قصائد» (من بينها «كلب الجنة»)	
	وايلد (١٨٥٤) «سالومي» (نشرت في باريس بالفرنسية)	
	ييتس (١٨٦٥) «الشفق السلتي»	
فر:	جيد (١٨٦٩) Tenatative amoureuse, Voayge d'Urien	وفاة موباسان وفاة تين
	هيريديا (١٨٤٢) Les Trophées	تأسيس مسرح Lugné -Pöe de L'Oeuvre
	فيرهيرن (١٨٥٥) Campagnes hallucinées	
	مالارميه (١٨٤٢) Vers et Proses	
ألما:	ديهمل (١٨٦٣) Aber die Liebe	معرض بواكير لوحات فان غوخ في امستردام
	فونتانه (١٨١٩) Frau Jenny Treibel	
	هالبي (١٨٦٥) Jugend	
	هاوبتمان (١٨٦٢) Der Biberpelz, Hanneles Himmelfahrt	
	هوفمانستال (١٨٧٤) Der Tor und der Tod	
	برجيبسجيفسكي (١٨٦٨) Totenmesse	
	شنيتزلر (١٨٦٢) Anatol	
لات:		فيردي (١٨١٣) «فولستاف»
شما:	جورجنسن (١٨٦٦) «شجرة الحياة» أوبستفيلدر (١٨٦٦) «قصائد»	جورجنسن وآخرون يصدرون دورية «البرج» مونش (١٨٦٣) «الصيحة»
سلا:		

انج:	جيسينغ (١٨٥٧) «عام اليوبيل»	وفاة بيتر
	غروسميث، ج(١٨٤٧) ودبليو (١٨٥٤)	صدور «الكتاب الأصفر»
	«دفتر مذكرات لاأحد»	غلادستون يستقيل أخيرا
	كيلينغ (١٨٦٥) «كتاب الغابة»	
	مارك توين (١٨٣٥) «مأساة بودينهيد ويلسون»	
	مور (١٨٥٢) «مياه ايستر»	
	بينيرو (١٨٥٥) «الجنس الأضعف، معلمة الصف»	
	سوينبورن (١٨٣٧) «أستروفال وقصائد أخرى»	
	ويب، س. (١٨٥٩) وب. (١٨٥٨) «تاريخ الحركة النقابية»	
	وايلد (١٨٥٤) «امرأة غير ذات أهمية»، سالومي» (ترجمة لورد ألفريد دوغلاس، الصور لبيردزلي)	
	ييتس (١٨٦٥) «أرض رغبة القلب»	
فر:	جاري (١٨٧٣) Les Minutes de Sable mémorial	محاكمة داريفوس (١٨٩٤-٩) تبدأ في باريس
	ميترلينك (١٨٦٢) Intérieur	
ألما:	مومبيرت (١٨٧٢) Tag und Nacht	
	ريلكه (١٨٧٥) Leben und Lieder	
	شتاينر (١٨٦١) Philosphie der Freiheit	
لات:		
شما:	فرودينغ (١٨٦٠) «قصائد جديدة»	
	هامسون (١٨٥٩) «بان»	
	ابسن (١٨٢٨) «ايولف الصغير»	

سلا: تشيخوف (١٨٦٠) «في الغسق» — وفاة الكسندر الثالث في روسيا، خلافة نيقولا الثاني

- ١٨٩٥ -

أنجـ: كونراد (١٨٥٧) «حماقة آلماير» — ترجمة بيوولف من قبل ويليام موريس

كرين (١٨٧١) «علامة الشجاعة الحمراء»

جيسينغ (١٨٥٧) «فدية حواء، الضيوف النافعون، الحرائق النائمة»

هاردي (١٨٤٠) «جود الغامض»

جيمس (١٨٤٣) «الفاسق»

ميريديث (١٨٢٨) «الزواج المذهل»

مور (١٨٥٢) «العزاب»

بينيرو (١٨٥٥) «السيدة ايبسميث السيئة السمعة، السيددة تانكراي الثانية، النساء الأمازونيات»

سايمونز (١٨٦٥) «ليالي لندن»

ييتس (١٨٦٥) «قصائد»

فر: جيد (١٨٦٩) Paludes — وفاة دوما الابن

هويسمانز (١٨٤٨) En route — معرض سيزان في باريس

ايبلز (١٨٧٢) Les Cités futures

فاليري (١٨٧١) Introduction à la méthode de Léonard de Vinci — الأخوان لوميير يخترعان الكاميرا السينمائية

فيرهيرن (١٨٥٥) Les Villes tentacu-laires

فيرلين (١٨٤٤) Confessions

ألما: فونتانه (١٨١٩) Effi briest — تأسيس الدوريتين Pan و Simplizissimus
جورج (١٨٦٨) Die Bucher der Herten und Preisgedichte
هوفمانستال (١٨٧٤) Alkestis — وفاة انجلز
شنيتزلر (١٨٦٢) Liebelei — رونتجن يكتشف أشعة اكس
فيديكند (١٨٦٤) Der Erdgeist — افتتاح قناة كييل
لات: — ماركوني يخترع التلغراف اللاسلكي

شما: برانديس (١٨٤٢) «ويليام شكسبير»
هانسون (١٨٦٠) «الرحلة الى البيت»

سلا: ميريجكوفسكي (١٨٦٥) «المسيح والمسيح المضاد» (١٨٩٥-١٩٠٥)

- ١٨٩٦ -

انجـ: كونراد (١٨٥٧) «منبوذ الجزر» — وفاة ويليام موريس
هاوسمان (١٨٥٩) «راعي خراف الشربشير» — صدور «الديلي ميل»
جيمس (١٨٤٣) «البيت الآخر» — تأسيس الدورية «سافوي» من قبل آل سايمونز

بينيرو (١٨٥٥) «فائدة الشك»

فر: بيرغسون (١٨٥٩) Matière et mémoire — وفاة فيرلين
جاري (١٨٧٣) Ubu Roi
ميترلينك (١٨٦٢) Les Trésor des Humbles
بروست (١٨٧١) Les Plaisires et les Jours
رينار (١٨٦٤) Histoires Naturelles
فاليري (١٨٧١) La Soirée avec M.Teste
فيرهيرن (١٨٥٥) Les Heures claires

ألما:	ديهمل (١٨٦٣) Weib und Welt	تأسيس الدورية Die Jugend
	فونتانه (١٨١٩) Die Poggenpuhls	
	هاوبتمان (١٨٦٢) Florian Geyer, Die versunkene Glocke	
	هوفمانستال (١٨٧٤) Der Kaiser und die Hexe	
	ريلكه (١٨٧٥) Larenopfer	
لات:		بوتشيني (١٨٥٨) La Bohème
شما:	بجورنسون (١٨٣٢) «ماوراء قدراتنا ٢»	
	فرودنغ (١٨٦٠) «بقع وخرق»	
سلا:	تشيخوف (١٨٦٠) «النورس»	
	تولستوي (١٨٢٨) «قوة الظلام»	

- ١٨٩٧ -

انجـ:	كونراد (١٨٥٧) «زنجي النرجس»	اليوبيل الماسي للملكة فيكتوريا
	جيسينغ (١٨٥٧) «الدوامة»	
	هاردي (١٨٤٠) «المحبوب جدا»	
	جيمس (١٨٤٣) «ما علمته ميزي»، «أسلاب بوينتون»	توقف صدور «الكتاب الأصفر»
	كير (١٨٥٥) «الملحمة والرومانس»	
	كيبليغ (١٨٦٥) «القباطنة الشجعان»	
	ميرديث (١٨٢٨) «مقالة في الكوميديا»	اكتشاف حقول الذهب في كلونديك
	ويلز (١٨٦٦) «الرجل اللامرئي»	
	ييتس (١٨٦٥) «الوردة الحمراء، جداول القانون، عبادة المجوس»	

فر: جيد (١٨٦٩) Les Nourritures terrestres
مالارميه (١٨٤٢) Divagations, Un Coup de Dés
بيغي (١٨٧٢) Jeanne d'Arc
روستان (١٨٦٨) Cyrano de Bergerac

ألما: جورج (١٨٦٨) Das Jahr des Seele — انشقاق فيينا
هوفمانستال (١٨٧٤) Das Kleine Welttheater, Reitergeschichte — وفاة بوركهاردت
برجيبسفيسكي (١٨٦٨) Satanskinder — وفاة براهامز
ريلكه (١٨٧٥) Traumgekront

لات: دانونزيو (١٨٦٣) Trionfo della Morte

شما: هيدنستام (١٨٥٩) «فرسان الملك تشارلز»
ستريندبرغ (١٨٤٩) «الجحيم»

سلا: تشيخوف (١٨٦٠) «الخال فانيا»
تولستوي (١٨٣٨) «البعث»

- ١٨٩٨ -

انجـ: جيسينغ (١٨٥٧) «البقايا البشرية»، «سائح المدينة» — وفاة غلادستون
هاردي (١٨٤٠) «قصائد ويسكس»
جيمس (١٨٤٣) «في القفص»، العملان السحريان»
شو (١٨٥٦) «مسرحيات لطيفة ومسرحيات كريهة» «الفاغنري الكامل»
ويلز (١٨٦٦) «حرب العوالم»
وايلد (١٨٥٦) «قصيدة قراءة السجن»

فر:	هويسمانز (١٨٤٨) La Cathédrale	رودان (١٨٤١) «بلزاك»
	بيغي (١٨٧٣) Marcel	مدام كوري وزوجها يكتشفان الراديوم
	فيرهيرن (١٨٥٥) Les Aubes	
		وفاة مالارميه
ألما:	فونتانه (ت. ١٨٩٨) Der Stechlin	وفاة سي. ف. ماير
	هولز (١٨٦٣) Phantasus	وفاة فونتانه
	مان، ت. (١٨٧٥) Der Kleine Herr Friede-mann	وفاة بسمارك
	نيتشه (١٨٤٤) Gedichte	
	ريلكه (١٨٧٥) Advent	
لات:	دانونزيو (١٨٦٣) La Città morta	
	سفيفو (١٨٦١) Senilità	
شما:	بانغ (١٨٥٧) «البيت الأبيض»	
	بجورنسون (١٨٣٢) «بول لانغ وتورا باسبيرغ»	
	هامسن (١٨٥٩) «فيكتوريا»	
	جينسن (١٨٧٣) «قصص همرلاند» (٣مجلدات، ١٨٩٨ -١٩١٠)	
	جورجنسن (١٨٦٦) («قصائد» ١٨٩٤ -٩٨)	
	ستريندبرغ (١٨٤٩) «الى دمشق ١ و٢»، «حكايا خرافية»	
سلا:	تولستوي (١٨٢٨) «ما الفن؟»	تأسيس مسرح موسكو للفنون

- ١٨٩٩ -

انجـ:	داوسون (١٨٦٧) «زخارف»	نشوب حرب البوير
	ايليس، هافيلوك (١٨٥٩) «دراسات في علم نفس الجنس ١»	
	جيسنيغ (١٨٥٧) «تاج الحياة»	
	جيمس، هـ. (١٨٤٣) «العصر المضطرب»	
	جيمس، و. (١٨٤٢) «أحاديث في علم النفس»	
	كيبلينغ (١٨٦٥) «ستوكي وشركاه»	
	بينيرو (١٨٥٥) «تريلوني من ويلز»	
	سايمونز (١٨٦٥) «الحركة الرمزية في الأدب»	
	وايلد (١٨٥٦) «زوج مثالي»، أهمية أن يكون المرء جاداً» (عرضت عام ١٨٩٥)	
	ييتس (١٨٦٥) «الريح بين جنبات القصب»، «قصائد»	
فر:	جاري (١٨٧٣) L'Amour absolu	المحاكمة الثانية وصدور العفو عن درايفوس
	موريا (١٨٥٦) Les Stances	
	فيرهيرن (١٨٥٥) Les Visages de la vie	مونيه (١٨٤٠) «كاتدرائية روين»
ألما:	تشامبرلين (١٨٥٥) Die Grundlagen des neunzehnten Jahruhunderts (ترجمت الى الانكليزية عام ١٩١١)	تأسيس «Die Fackel» (تحرير كارل كراوس)
	فرويد (١٨٥٦) Traumdeutung (تاريخ ١٩٠٠)	
	جورج (١٨٦٨) Der Teppich des Lebens	
	هيكل (١٨٣٤) Die Welträtsel	
	هاوبتمان (١٨٦٢) Fuhrmann Henschel	

هوفمانستال (١٨٧٤) Die Hochzeit der So-
heide, Das Bergwerk Zu Falum
هولز (١٨٦٣) Revolution der Lyrik
ربلكه (١٨٧٥) Mir zur Feier
شنيتزلر (١٨٦٣) Der grüne kakadu

لات :

شما : ابسن (١٨٢٨) «عندما نستفيق نحن الموتى»
ستريندبرغ (١٨٤٩) «جرائم وجرائم»، «غوستاف فازا»

سلا :

-١٩٠٠-

انجـ : كونراد (١٨٥٧) «لورد جيم» — وفاة ستيفن كرين
درايزر (١٨٧١) (الأخت كاري) — وفاة راسكن
جيمس (١٨٤٣) «الجانب الليّن» — وفاة وايلد
بينيرو (١٨٥٥) «لور كويكس المرح» — تأسيس حزب العمال البريطاني
سينتسبوري (١٨٤٥) «تاريخ النقد»
شو (١٨٥٦) «ثلاث مسرحيات للمتطهرين»
ويلز (١٨٦٦) «الحب والسيد لويشام»
ييتس (١٨٦٥) «مياه خيالية»

فر : بيرغسون (١٨٥٩) Le rire — بيغي يؤسس Cahiers de la quinzaine
كلوديل (١٨٦٨) Connaissance de l'Est (1895- 1900)
جاري (١٨٧٣) Ubu enchaîné — غوغان (١٨٦٦) Noa -Noa
رينار (١٨٦٤) Poil de Carotte
فيرهيرن (١٨٥٥) Le Cloître

ألما :	هوسرل (١٨٥٩) Logische Untersuchungen	وفاة نيتشه
	كاسنر (١٨٧٣) Die Mystik, die Kunstler und das Leben	تأسيس كاباريه Uberbreuttl
	ماخ (١٨٣٨) Analyse der Empfindungen	نظرية الكم عند بلانك
	مان، ت. (١٨٧٥) Buddenbrooks (طباعة ١٩٠١)	Sezession Berlin
	نيتشه (ت. ١٩٠٠) Ecce Home	
	ريلكه (١٨٧٥) Geschichten vom lieben Gott	
	شنيتزلر (١٨٦٢) Reigen	
	سبيتلر (١٨٤٥) Olympischer Fruhling (١٩٠٠-١٩٠٥)	
لات :	دانزنزيو (١٨٦٣) Il Fuoco	
شما :	أوبستفيلدر (١٨٦٦) «دفتر مذكرات كاهن»	
سلا :		

-١٩٠١-

أنجـ :	بتلر (١٨٣٥) «العودة الى ايرهون»	وفاة الملكة فيكتوريا وخلافتها من قبل ادوارد السابع
	جيسينغ (١٨٥٧) «على شاطئ البحر الأيوني»	
	هاردي (١٨٤٠) «قصائد من الغابر والحاضر»	
	جيمس (١٨٤٣) «الينبوع المقدس»	اغتيال ماكنلي، وخلافة ت. روزفلت
	كيبلينغ (١٨٦٥) «كيم»	اجراء أول اتصال لاسلكي بين أوروبا وأمريكا.
	مور (١٨٥٢) «الأخت تيريزا»	
	ويلز (١٨٦٦) «أول الرجال في القمر»	
	ييتس (١٨٦٥) «قصائد»	

فر:	ميترلينك (١٨٦٢) La Vie des Abeilles	منح أول جـــائزة نوبل للأدب الى سولي برودهوم
ألما:	جورج (١٨٦٨) Fibel	قانون بلانك في الاشعاع
	نيتشه (ت ١٩٠٠-) Nietzsche contra Wagner	
	شنيتزلر (١٨٦٢) Leutnant Gustl (١٨٦٤)	
	فيديكند Der Marquis von keith	
	«صدور الدورية ١٩٠٠»	
لات:		
شما:	ستريندبرغ (١٨٤٩) «رقصة الموت»	
	تشيخوف (١٨٧٠) «الشقيقات الثلاث»	
	-١٩٠٢-	
الجـ:	بينيت (١٨٦٧) «آنا المدائن الخمس»	انتهاء حرب البوير
	كونراد (١٨٥٧) «قلب الظلام»	كرانفيل باركر يستلم مقاليد
	جيمس، هـ. (١٨٤٣) «أجنحة الحمام»	مسرح رويال كورت
	جيمس، و (١٨٤٢) «أصناف من الخبرة الدينية»	
	كيبلينغ (١٨٦٥) «كاتلين ني هاوليهان»	
فر:	جيد (١٨٦٩) L'Immoraliste	وفاة زولا
	جاري (١٨٧٣) Le Surmâle	
	مارينيتي (١٨٧٦) La Conquête des Étoiles	
	فيرهيرن (١٨٥٥) Les Forces tumultueuses	
ألما:	هاويتمان (١٨٦٢) Der arme Heinrich	شتادلر وشيكل يؤسسان دورية Der Stürmer
	هوفمانستال (١٨٧٤) Ein Brief (رسالة لورد تشاندوس)	
	(١٨٦٤) Ausbreitung und Verfall der Romantik	منح جائزة نوبل الى ت. مومسن
	ريلكه (١٨٧٥) Das buch der Bilder	مكتبة واربورغ تبدأ عملها (انتقلت عام ١٩٣٣) من هامبورغ الى لندن)

لات: كروتشه (١٨٦٦) L'Estetica

شما: ستريندبرغ (١٨٤٩) «مسرحية الحلم»

سلا: بيلي (١٨٨٠) «السيمفونية الدرامية»
(أول أربع سمفونيات ١٩٠٢ -٨)
غوركي (١٨٦٨) «الأعماق السحيقة»، «المواطن الأنيق» «ثلاثة منهم»

-١٩٠٣-

أنجـ:	بتلر (ت٠-١٩٠٢) «طريق كل الأحياء»	وفاة جيسينغ
	كونراد (١٨٥٧) «الأعصار الاستوائي»	وفاة سبنسر
	ديوى (١٨٥٩) «دراسات في النظرية المنطقية»	وفاة ويستلر
	جيسينغ (ت٠- ١٩٠٣) «الأوراق الخاصة لهنري رايكروفت»	انطلاقة «الديلي ميرور»
	جيمس (١٨٤٣) «السفراء»، «النوع الأفضل»	أول طيران للأخوين رايت.
	مور، ج. اي، (١٨٧٣) «مبادئ الأخلاق»	
	راسل (١٨٧٢) «مبادئ الرياضيات»	
	شو (١٨٥٦) «الانسان والسوبرمان»	
	ييتس (١٨٦٥) «الأفكار الخيرة والشريرة» «حيث لا يوجد شيء»	

فر:	جيد (١٨٦٩) Prétextes	وفاة غوغان
	هويسمانز (١٨٤٨) L'Oblat	

ألما: ديهمل (١٨٦٣) Zwei Menshen

هاوبتمان (١٨٦٣) Rose Bernd
هوفمانستال (١٨٧٤) Elektra
مان، ت. (١٨٧٥) Tonio Kröger, Tristan
ريلكه (١٨٧٤) August Rodin
فينينجر (١٨٨٠) Geschlecht und Charakter

لات: منح جائزة نوبل لبجورنسون الحركة الاشتراكية تنشطر الى البلاشفة والمناشفة

شما:

سلا: بيلي (١٨٨٠) «الذهب في السماء»

-١٩٠٤-

انجـ: باري (١٨٦٠) «بيتر بان» — الاتفاق الودي بين بريطانيا وفرنسا
كونراد (١٨٥٧) «نوسترومو»
دولامير (١٨٧٣) «هنري بروكن»
هاردي (١٨٤٠) «الحكام» (الجزء٢ عام ١٩٠٦ والثالث عام ١٩٠٨)
جيمس (١٨٤٣) «الطاس الذهبي»
فيبلين (١٨٥٧) «نظرية مشاريع العمل»
ويلز (١٨٦٦) «طعام الآلهة»
ييتس (١٨٦٥) «عتبة الملك»، «زجاج الساعة الزمنية»

فر: غورمون (١٨٥٨) Promenades Littéraitres (حتى ١٩٢٨) — ميسترال ينال جائزة نوبل بالمشاركة
مارينيي (١٨٧٦) Destruction: Poésies Lyriques
رولان (١٨٦٦) Jean Christophe (١٩٠٤- ١٢)

ألما:	فـرويد (١٨٥٦) Zur Psychopathologie des Alltagslebens	تأسيس جماعة الفنانين في دريسدن
	هيس (١٨٧٧) Peter Camenzind	
	شتاينز (١٨٦١) Theosophic	
	(١٨٦٤) Die Büchse der Pandora	
لات:	دانونزيو (١٨٦٣) La Figlia di Jorio	اتشـيـغـاري ينال جـائزة نوبل بالمشاركة
	ستريندبرغ (١٨٤٩) «الى دمشق٣» «الغرف القوطية»، «الرايات السود»	
سلا:	بيلي (١٨٨٠) الرماد	
	بلوك (١٨٨٠) «أشعار للسيدة حسناء»	
	تشيخوف (١٨٦٠) «بستان الكرز»	

-١٩٠٥-

الجـ:	فـورسـتـر (١٨٧٩) «حـيـث تخـشى الملائكة أن تطأ»	تشكيل حكومة ليبرالية في بريطانية
	شو (١٨٥٦) «ماجور باربارة»	تـأسـيـس منظمـة الشين فين في دبلن.
	سينج (١٨٧١) «ظل الوادي»، «مسـافـرون الى البحر «بئر القديسين»	
	ويلز (١٨٦٦) «يوتوبيا حديثة»، «كيبس»	
	وراتون، اي. (١٨٦٢) «بيت السرور»	
	وايلد (ت٠ -١٩٠٠) «دي بروفونديس»	

فر :	كلوديل (١٨٦٨) Partage de Midi	بداية الحركة الفوفية في الفن برئاسة ماتيس
	هويسمانز (١٨٤٨) Les Foules de Lourdes	
	فيرهيرن (١٨٥٥) Les Heures d'après midi	فصل الكنيسة عن الدولة عن فرنسا.
ألما :	ديلثي (١٨٣٣) Das Erlebnis die Dichtung	نظرية اينشتين الخاصة عن النسبية
	هيس (١٨٧٧) Unterm Rad	ماكس راينهارد يتسلم مقاليد الأمور في مسرح Deutsches Theater في برلين
	هوفمانستال (١٨٧٤) Das gerettete Venedig	
	ماخ (١٨٣٨) Erkenntnis und Irrtum	
	مان هـ(١٨٧١) Professor Unrat	
	ريلكه (١٨٧٥) Das stundenbuch	
لات :	مورجنشتيرن (١٨٧١) Galgenlieder	مارينيتي يؤسس الدورية «Poesia»
	اونامونو (١٨٦٤) Vida de Don Quality San-cha	
شما :	برانديس (١٨٤٢) «سيرة ذاتية» (٣مجلدات، ١٩٠٥ -٨)	النرويج تنال استقلالها من السويد
سلا :		الثورة الفاشلة في روسيا
		منح جائزة نوبل إلى هـ. سينيكيفيتش

-١٩٠٦-

انجـ:	كونراد (١٨٥٧) «مرآة البحر»	تعاظم حركة المطالبة بحق الاقتراع للمرأة
	دو لا مير (١٨٧٣) «قصائد»	
	غالزوودذي (١٨٦٧) «رجل الممتلكات»	
	كيبلينغ (١٨٦٥) «عفريت قمة بوك»	
	بينيرو (١٨٥٥) «بيته في نظام»	
	سينكلير (١٨٧٨) «الغابة»	
فر:	فيرهيرن (١٨٥٥) La Multiple Splendeur	وفاة سيزان تطور الحركة الفوفية
ألما:	ايرنست، بي. (١٨٦٦) Der Weg zur Form	
	هاوبتمان (١٨٦٢) Und Pippa tanzt	
	موزيل (١٨٨٠) Die Verwirrungen des Zoglings Torless	
	ريلكه (١٨٧٥) Die Weise vom Leben und tod des Cornetts Christoph Rilke	
لات:		منح جائزة نوبل الى كاردوتشي
شما:	بجورنسون (١٨٣٢) «ماري»	وفاة ابسن
	هامسن (١٨٥٩) «تحت نجمة الخريف»	
	لاجرلوف (١٨٥٨) «المغامرات العجيبة لنيلز»	
سلا:		الاضراب العام في روسيا

-١٩٠٧-

انجـ: كونراد (١٨٥٧) «العميل السري» — منح جائزة نوبل الى كيبلينغ
فورستر (١٨٧٩) «الرحلة الطويلة»
غوس (١٨٤٩) «الأب والابن»
جيمس، و. (١٨٤٢) «الذرائعية»
جويس (١٨٨٢) «موسيقى الحجرة»
شو (١٨٥٦) «جزيرة جون بول الأخرى»
سينج (١٨٧١) «فتى الغرب المدلل»
ييتس (١٨٦٥) «ديردر»

فر: برغسون (١٨٥٩) L'Evolution créatrice
جيـد (١٨٧٥) Le Retour de l'enfant prodigue

ألما: جورج (١٨٦٨) Der siebente Ring
ريلكه (١٨٧٥) Neue Gedichte I

لات:

شما: هامسن (١٨٥٩) «بينوني» — وفاة جريج
ستريندبرغ (١٨٤٩) «سوناتة الشبح»
«طقس عاصف»، «طائر البجع»

سلا: غوركي (١٨٦٨) «الأم»

انجـ: بينيت (١٨٦٧) «حكاية الزوجات المسنات»

أسكويث يصبح رئيسا للوزرا، تقاعد الشيخوخة في بريطانية
اي. ام. هوفر يؤسس مجلة «انغليش ريفيو»

ديفز (١٨٧١) «سيرة حياة كبير الصعاليك»
فورستر (١٨٧٩) «غرفة ذات اطلالة»
سينكلير (١٨٧٨) «عاصمة الأقليم»، «الصرّافون»
شتاين ج. (١٨٧٤) «ثلاث حيوات»
سينج (١٨٧١) «زفاف السمكري»
ويلز (١٨٦٦) «حرب الفضاء»
ييتس (١٨٦٥) «الأعمال المختارة ١+٢»

فر: رومينس (١٨٨٥) La ie unanime

الحركة التكعيبية تبتدئ على يد بيكاسو وبراك

سوريل (١٨٤٧) Reflexions sur la Violence
(صدر في شكل مقالات أولا عام ١٩٠٦)

ألما: هوبتمان (١٨٦٢) Kaiser karls Geisel

أول معرض كبير لماتيس في برلين

هولز (١٨٦٣) Sonnenfinsternis
ريلكه (١٨٧٥) Neue Gedichte II

منح جائزة نوبل لـ: ر. سي. ايوكن

ماهلر (١٨٦٠)

شنيتزلر (١٨٦٢) Der Weg ins Freie

فـــورينـغـــر (١٨٨١) Abstraktion und Einfühlung — فيبرن (١٨٨٣) «Passacaglia»

لات: بيرانديللو (١٨٦٧) «أوموريزمو»

شما: هامس (١٨٦٩) «روزا»
ستريندبرغ (١٨٤٩) «رسائل مفتوحة الى المسرح التلميحي»

سلا: بيلي (١٨٨٠) «اناء»
غوركي (١٨٦٨) «الاعتراف»
لوناتشارسكي (١٨٦٥) «فاوست والمدينة»

-١٩٠٩-

انجـ: باركر (١٨٧٧) «ارث الفويزي» — وفاة سينج
جيمس و. (١٨٤٢) «كون متعدد» — وفاة سوينبيرن
باوند (١٨٨٥) «أشخاص وابتهاجات» — وفاة ميريديث
سينج (ت. -١٩٠٩) «قصائد وترجمات»
ويلز (١٨٦٦) «تونوبونغاي»

فر: برغسون (١٨٥٩) Matière et Mémoire — جيـد وآخرون يؤسسـون «المجلة الفرنسية الجديدة»
جيد (١٨٦٩) La porte étroite
ميترلينك (١٨٦٢) L'oiseau bleu
مارينيتي (١٨٧٦) Manifeste du futucisme — بليريو يطير فوق القنال الانكليزي

ألما: مان، ت. (١٨٧٥) Königliche Hoheit — تأسيس نادي Der Neue Club في برلين
ريلكه (١٨٧٥) Requiem — شوينبرغ (١٨٧٤) «Erwartung»

ت:

شما:	بجـورنسـون (١٨٣٢) «عندمـا تزهر الخـمـرة الجديدة»	منح جائزة نوبل الى لاجرلوف
	هامسن (١٨٥٩) «مع أوتار خافتة الصوت»	
	ستريندبرغ (١٨٤٩) «الطريق الكبير»	
	اندسيت (١٨٨٢) «ابنة غونار»	
سلا:		

-١٩١٠-

انجـ:	بينيت (١٨٦٧م) «كلاي هانغز»	وفاة ادوار السابع
	فورستر (١٨٧٩) «نهاية هوارد»	وخلافة جورة الخامس
	جيمس (١٨٤٣) «حبة الحنطة الأصغر»	وفاة ويليام جيمس
	راسل (١٨٧٢) ووايتهيد (١٨٦١)	وفاة مارك توين
	«مبدأ الرياضيات ١»	معرض الحركة ما بعد الانطباعية الأول في لندن
	ويلز (١٨٦٦) «تاريخ السيد بولي»	
	يتس (١٨٦٥) «قصائد ٢»	
فر:	بيغي (١٨٧٣) La Mystère de la charité de Jeanne d'Arc	
	·فيرهيرن (٨٥٥) Les Rythmes souverains	
ألما:	فرويد (١٨٥٦) Uber Psychoananlyse	هيـروورث والدن يؤسس الدورية Der Sturm
	هاويتمان (١٨٦٢) Die Ratten	
	هوفمانستال (١٨٧٤) Christinas Heimreise	كباريه Neopathetisches يبدأ عمله في برلين .
	ريلكه (١٨٧٥) Malte Laurids Brigge	منح جائزة نوبل الى بول هايس
	فيدكند (١٨٦٤) Schloss Wetterstein	
لات:		

شما : هامسن (١٨٦٩) «في قبضة الحياة»

وفاة بجورنسن

سلا : بيلي (١٨٨٠) «الرمزية»، «الحمامة الفضية»

صدور البيان الروسي «بخصوص الوضوح الجميل» (الكمال)
وفاة تولستوي
سترافنسكي (١٨٨٢) «عصفور النار»

-١٩١١-

انجـ : بيربوهم (١٨٧٢) «زليكة دوبسون»
بروك، ر. (١٨٨٧) «قصائد»
كونراد (١٨٥٧) «تحت أنظار غريبة»
درايزر (١٨٧١) «جيني جيرهارت»
جيمس (١٨٤٣) «الصراخ»
لورانس د. هـ. (١٨٨٥) (الطاووس الأبيض)
باوند (١٨٨٥) كانزوني»
شو (١٨٥٦) «محنة الطبيب»، «الزواج»، «ظهور بلانكو بوزنيت»

تمديد حقوق النشر حتى خمسين سنة منّ وفاة المؤلف
مرسوم البرلمان
نظرية رذرفـــورد عن النووية عن الذرة

ج.م. موري وآخرون يؤسسون مجلة «إيقاع» (لاحقاً «المجلة الزرقاء»)

سينج (ت ٠-١٩٠٩) «ديردر الأحزان»
ويب، س. (١٨٥٩) وب. (١٨٥٨) «الفقر»

فر : كلوديل (١٨٦٨) L'Otage
كوليت (١٨٧٣) La Vagabonde
جاري (ت٠ - ١٩٠٧) Les Gestes et Opinions du Docteur Faustroll
بيغي (١٨٧٣) Le Porche du mystère de la deuxième vertu
سان جون بيرس (١٨٨٧) Les Eloges
فيرهيرن (١٨٥٥) Les Heures du soir

منح جائزة نوبل الى ميترلينك

ألما:	هايم (١٨٨٧) Der ewige Tag	تأسيس جماعة فناني Der Blaue Reiter في ميونيخ
	هوفمانستال (١٨٧٤) Jedermann, Der Rosenkavalier	
	كايزر (١٨٧٨) Die judische Witwe	بفمفيرت يؤسس الدورية Die Aktion
	موزيل (١٨٨٠) Vereinigungen	
	فيهينجر (١٨٥٢) Die Philosophie des Als Ob	وفاة ماهلر
لات:		
شما:	هامسن (١٨٥٩) «انظر خلفك الى السعادة»	أموندسن يصل الى القطب الجنوبي
	أندست (١٨٨٢) «جيني»	
سلا:		

- ١٩١٢ -

انجـ:	كونراد (١٨٥٧) «بين البر والبحر»	مجلة «شعر» تبدأ عملها (شيكاغو)
	دو لا مير (١٨٧٣) «المستمعون وقصائد أخرى»	مجلة «الشعر الجيورجي» تبدأ عملها.
	لورانس (د. هـ. (١٨٨٥) المتعدي»	
	باوند (١٨٨٥) «أجوبة سريعة»	
	ويلز (١٨٦٦) «الزواج»	
فر:	كلوديل (١٨٦٨) L'annonce faite à Marie	المعرض المستقبلي في باريس
	بيغي (١٨٧٣) Le Mysère des Saints Innocents	
	فيرهيرن (١٨٥٥) Hélène de Sparte	

ألما :	بارلاخ (١٨٧٠) Der Tote Tag	غاليري ستورم يفتتح : معرض Der Blaue Reiter
	بن (١٨٨٦) Morgue	
	هايم (١٨٨٧) Umbra vitae, Der Dieb	للمستقبليين الايطاليين
	هوفمانستال (١٨٧٤) Ariadne auf Naxos	
	كافكا (١٨٨٣) Betrachtung	منح جائزة نوبل الى هاوبتمان
	(الطبعات الأولى في عام ١٩٠٨، ١٩١٠)	
	كاندينسكي (١٨٨٦) Uber das Geistige in der Kunst	
	سورج (١٨٩٢) Der Bettler	
	فيرفيل (١٨٩٠) Der Weltfreund	
لات :		
شما :	.	وفاة ستريندبرغ
سلا :	بيلي (١٨٨٠) «بطرسبرغ»	بيان الحركة المستقبلية الروسية

- ١٩١٣ -

انجـ :	دو لا مير (١٨٧٣) «فطيرة الطاووس»	وودرو ويلسون يستلم الرئاسة في الولايات المتحدة
	فليكر (١٨٨٤) «الرحلة الذهبية الى سمرقند»	
	فروست (١٨٧٥) «ارادة طفل»	
	لورانس، د. هـ. (١٨٨٥) «أبناء وعشاق»، «قصائد غرام	
	شتاين، ج. (١٨٧٤) «صورة مابل دودج في فيلاّ كارونيو»	
فر :	أبولينير (١٨٨٠) -Alcools, Les Peintres cu bistes	
	فورنييه (١٨٨٦) Le Grand Meaulnes	
	بيغي (١٨٧٣) Eve	
	بروست (١٨٧١) Du côté de chez Swann	
	رومينس (١٨٨٥) Odes et Prières	

ألما :	ديهمل (١٨٦٣) Schone wilde Welt فرويد (١٨٥٦) Totem und Tabu هوسرل (١٨٥٩) Phanomenologie كافكا (١٨٨٣) Der Heizer, Das Urtell مان، ت (١٨٧٥) Der Tod in Venedig شترام (١٨٧٤) Sancta Susanna تراكل (١٨٨٧) Gedichte	نظرية اينشتاين العامة في النسبية
لات :	أونامونو (١٨٦٤) Del sentimiento trágico de la vida	
شما :	هامسن (١٨٦٩) «أطفال العصر»	اكتشاف بوهر لبنية الذرة
سلا :	بلوك (١٨٨٠) «الوردة والصليب» غوركي (١٨٦٨) «طفولتي» ماندلستام (١٨٩٢) «الحجر»	سترافينسكي (١٨٨٢) «شعيرة الربيع»

- ١٩١٤ -

انجـ:	كونراد (١٨٥٧) «فرصة» فروست (١٨٧٥) «شمال بوسطن» جويس (١٨٨٢) «أهالي دبلن» لورانس، د. هـ. (١٨٨٥) «الضابط البروسي»، «ترمّل السيدة هوليرويد» باوند (محرر) (١٨٨٥) شو (١٨٥٦) «زواج غير موفق» «مسرحية فاني الأولى»، «سيدة السوناتات الشعرية الغامضة» ييتس (١٨٦٥) «مسؤوليات»	ويندهام لويس يؤسس الحركة الدوامية الدورية «بلاست» تبدأ بالصدور وكذلك دورية «ايغويست» بدء الحرب العالمية الأولى

فر : جيد (١٨٦٩) Les Caves du Vatican

ألما : جورج (١٨٦٨) Der Stern des Bundes — الدورية Der Kondor تبدأ بالصدور
هيسنكليفر (١٨٩٠) Der Sohn
هيس (١٨٧٧) Rosshalde
كايزر (١٨٧٨) Die Bürger von calais
مان، هـ. (١٨٧١) Der Untertan
شترام (١٨٧٤) Die Haidebraut

لات : كامبانا (١٨٨٥) Canti orfici
أونامونو (١٨٦٤) Niebla

شما : لاجركفيست (١٨٩١) «البواعث»
سلا :

- ١٩١٥ -

انجـ : بروك (ت -١٩١٥) «١٩١٤ وقصائد أخرى» — غرق «لوسيتانيا»
كونراد (١٨٥٧) «النصر»
درايزر (١٨٧١) «العبقري»
فورد (١٨٧٣) «الجندي الصالح»
لورانس د. هـ. (١٨٨٥) «قوس قزح»
ماسترز (١٨٦٩) «مختارات النهر الرشاش»
باوند (١٨٨٥) «كاثي»
سيتويل، اي، (١٨٨٧) «الأم»
شتاين (١٨٧٤) «أزرار رقيقة»
وولف، ف. (١٨٨٢) «الرحلة الى الخارج»

فر : منح جائزة نوبل الى ر. رولان

ألما : ايدشميد (١٨٩٠) Die sechs Mündungen
هيس (١٨٧٧) Knulp
كافكا (١٨٨٣) Die Verwandlung
شتادلر (ت٠ -١٩١٤) Der Aufbruch
تراكل (١٨٨٧) Sebastian im Traum

لات :

شما : هامسن (١٨٦٩) «مدينة سيجيفلوس»

سلا : يسنين (١٨٩٥) «الابتهاج»

- ١٩١٦ -

انجـ : غريفز (١٨٩٥) «فوق منقل النار» — وفاة هنري جيمس
جويس (١٨٨٢) «صورة الفنان في شبابه»
لورانس (١٨٨٥) «غراميات»، «الغسق في ايطاليا»
باوند (١٨٨٥) «لاسترا»
ساندبرغ (١٨٧٨) «قصائد شيكاغو»
شو (١٨٥٦) «اندروكلس والأسد»، «نقض حكم» «بيغماليون»
ويلز (١٨٦٦) «السيد بريتلينغ ينهي الأمر»
ييتس (١٨٦٥) «تأملات في الطفولة والشباب»

فر : أبولينير (١٨٨٠) Le Poète assassiné
باربوس (١٨٧٣) Le Feu

ألما : باهر (١٨٦٣) Expressionismus
بن (١٨٨٦) Gehirne
ايدشميد (١٨٩٠) Das rasende Leben
يونغ (١٨٧٥) -Psychologie des Unbewuss
ten
كايزر (١٨٧٨) -Von Morgens bis Mitter
nachts

انطلاقة الحركة الدادائية في زوريخ مع كاباريه فولتير .

لات : جيمينيز (١٨٨١) Diario de un poeta recién casado
بيرانديلّو (١٨٦٧) Il Barretto a sonagli
أونغاريتي (١٨٨٨) Il Porto Sepolto

شما : جورجنسن (١٨٨٦) «سيرة ذاتية»
(٦ مجلدات، ١٩١٦ -١٩)
لاجركفيست (١٨٩١) «كرب»

منح جائزة نوبل الى هيدنستام

- ١٩١٧ -

انجـ : دوغلاس (١٨٦٨) «ريح جنوبية»
ايليوت (١٨٨٨) «بروفروك»
غريفز (١٨٩٥) «جنيات وجنود»
لورانس د. هـ. (١٨٨٥) «انظر. لقد نجحنا»
توماس (ت ٠ -١٩١٧) «قصائد»
ييتس (١٨٦٥) «الوزات البريات في كول»

وفاة ت. اي. هولم .
وفاة ادوارد توماس
الولايات المتحدة تدخل الحرب

فر : أبولينير (١٨٨٠) Les Mamelles de Tirésias
(عرض تمثيلي)
دوهامل (١٨٨٤) La vie des Martyrs
فاليري (١٨٧١) La Jeune Parque

ألما : بن (١٨٨٦) Fleisch
ايدشميد (١٨٩٠) Timur

لات : بيرانديلّو (١٨٦٧) Cosi è, se vi pare, Il Piacere dell'onesta

شما : هامسن (١٨٦٩) «غناء التربة»
لاجركفيست (١٨٩١) «الرجل الأخير»
اوندسيت (١٨٨٢) «صور في المرآة»

منح جائزة نوبل مناصفة بين جيليروب وبونتوبيدان

سلا : باسترناك (١٨٩٠) «الحياة أخت لي»

الثورة البلشفية

- ١٩١٨ -

انجـ : هوبكنز (ت٠-١٨٨٩) «قصائد»
جويس (١٨٨٢) «المنفيون»
لورانس، د. هـ. (١٨٨٥) «قصائد جديدة»
لويس، و. (١٨٨٤) «تار»
سيتويل ، اي. (١٨٨٧) «بيوت المهرج»
شتاين (١٨٧٤) «ماري، لقد قهقه»
ستراتشي، ل. (١٨٨٠) «فيكتوريون بارزون»
ييتس (١٨٦٥)

رذرفورد يشطر الذرة
وفاة ويلفريد أوين
انتهاء الحرب العالمية الأولى

فر : أبولينير (١٨٨٠) Calligrammes
جيرودو (١٨٨٢) Simon le pathétique
بروست (١٨٧١) A L'ombre des jeunes filles en fleurs

وفاة ديبوسي

ألما : بارلاخ (١٨٧٠) Der arme Vetter — بدء الحركة الثورية في ألمانيا

ايدشميد ١٨٩٠٠ (Uber den Expressionis- mus in der Literatur

هاوبتمان (١٨٦٢) Der Ketzer von Soana — أول أمسية « دادائية » في برلين

كايزر (١٨٧٨) Gas I

مان، ت٠ (١٨٧٥) Betrachtungen eines Un- politischen

شبينغلر (١٨٨٠) Der Unter gang des Abendlandes I

لات : بيراند يلّو (١٨٦٧) Il Ginco delle Parti

شما : دون (١٨٧٦) «ناس جوفيك» (٦ مجلدات، ١٩١٨ -٢٣)

سلا : بلوك (١٨٨٠) «الاثناعشر»

مايا كوفسكي (١٨٩٣) «الاوبرا الهزلية الغامضة»

يسينين (١٨٩٥) «الرفيق اينونيا»

- ١٩١٩ -

انجـ : أندرسون (١٨٧٦) «. واينزبرغ،أوهايو» — أول طيران فوق الأطلسي

كونراد (١٨٥٧) «السهم الذهبي» — معاهدة فرساي

درايزر (١٨٧١) «الرجال الاثنا عشر»

كينز (١٨٨٣) «النتائج الاقتصادية للسلام»

أونيل (١٨٨٨) «قمر الكاريبيين وست مسرحيات أخرى»

شو (١٨٥٦) «بيت القلوب المحطمة»، «كاترين العظمى»
ويلز (١٨٦٦) «موجز التاريخ»
وولف، ف. (١٨٨٢) «الليل والنهار»
ييتس (١٨٦٥) «قطع حجر العقيق»، «مسرحيتان للراقصين»

فر: جيد (١٨٦٩) La Symphonic pastoralc
سوبر فاي (١٨٨٤) Poémes

بريتون وآخرون يؤسسون الدورية (الأدب)
وفاة رينوار

ألما: هيس (١٨٧٧) Demian
هوفمانستال (١٨٧٤) Die Frau ohne Schatten
كافكا (١٨٨٣) Ein Landarzt, In der Straf-kolonie
كراوس (١٨٧٤) Die letzten Tage der Menschheit
شترام (ت. ١٩١٥-) Tropfblut

تأسيس الباوهاوس في فايمار
منح جائزة نوبل الى سبيتلر
تفتت الامبراطورية النمساوية

لات: أونغاريتي (١٨٨٨) Allegria de naufragi
شما:
سلا:

- ١٩٢٠ -

انجـ: كونراد (١٨٥٧) «الانقاذ»
دو لامير (١٨٧٣) «قصائد ١٩٠١ -١٨»
ايليوت (١٨٨٨) «الغابة المقدسة»

قانون تحريم المسكرات في الولايات المتحدة
أول اجتماع لعصبة الأمم

فراي (١٨٦٦) «رؤيا وتصاميم»
غالزورذي (١٨٦٩) «في المحكمة العليا»، لعبة النصب والاحتيال»
غريفز (١٨٩٥) «عاطفة ريفية»
لورانس، د. هـ. (١٨٨٥) «الفتاة الضائعة»، «وضع حرج»
لويس، س. (١٨٨٥) «الشارع الرئيسي»
أونيل (١٨٨٨) «وراء الأفق»
أوين (ت٠-١٩١٨) «قصائد»
باوند (١٨٨٥) «اومبرا»، «هف سيلوين موبرلي»
ويستون (١٨٥٠) «من الشعيرة الى الرومانس»
ييتس (٩١٨٦٥ «مايكل روبرتس والراقصة».

فر: أبولينير (١٨٨٠) La Femme Assise — معرض الحركة الدادائية في باريس
مونترلان (١٨٩٦) La Relève du Matin
بروست (١٨٧١) Le coté de Guermantes
فاليري (١٨٧١) Le Cimetière Martin, Odes, Album des vers anciens

ألما: بارلاخ (١٨٧٠) Die echten Sedemunds — معرض الحركة الدادائية في كولونيا تغلقه الشرطة
ايدشميد (١٨٩٠) Die doppelköfige Nym-phe
كايزر (١٨٧٨) Gas II

لات: أونامونو (١٨٦٤) Tres novelas ejemplares y un prologo

شما : هامسن (١٨٦٩)، «النساء عند المضخة» منح جائزة نوبل الى هامسن
أوندسيت (١٨٨٣)
(٣مجلدات، ١٩٢٠) -٢٢)

سلا : بيلي (١٨٨٠) «اللقاء الأول»

- ١٩٢١ -

انجـ : هكسلي، أ. (١٨٩٤) «كروم الأصفر» الاستقلال الايرلندي
لورانس، د. هـ. (١٨٨٥) «نساء عاشقات»
«السلاحف»، «البحر وسردينيا»
لوبوك (١٨٧٩) «حرفة الرواية»
مينكن (١٨٨٠) «تحيزات»
أونيل (١٨٨٨) «الامبراطور جونز»
شو (١٨٥٦) «العودة الى ميتوشالح»
وولف، ف. (١٨٨٢) «الاثنين أو الثلاثاء»
ييتس (١٨٦٥) «أربع مسرحيات للراقصين»

فر : بريتون (١٨٩٦) Les Champs magnétiques منح جائزة نوبل الى أناتول فرانس
جيرودو (١٨٨٢) Suzanne et le Pacifiques محاكمة Barrès
بروست (١٨٧١) Sodome et Gomorrhe
(٤مجلدات، ١٩٢١ -٣)

ألما : هوفمانستال (١٨٧٤) Der Schwierige
موزيل (١٨٨٠) Die Schwärmer

لات : بيرانديلّو (١٨٦٧) Sei personaggi in cerca d'autore
أونامونو (١٨٦٤) La tia Tula

شما :

سلا : كابيك (١٨٩٠) «مسرحية الحشرة»
يسينين (١٨٩٥) «اعترافات غوغائي»

- ١٩٢٢ -

انجـ: كامبنغز (١٨٩٤) «الغرفة الضخمة»
ايليوت (١٨٨٨) «الأرض اليباب»
فليكر (ت٠ -١٩١٥) «حسن»
غـالزورذي (١٨٦٧) «قصة البطولة فورسايت» (كعمل واحد)
غارنيت (١٨٩٢) «سيدة في جلد ثعلب»
جويس (١٨٨٢) «يوليسيز» (صدرت في باريس)
لورانس، د. هـ. (١٨٨٥) «عـصـا هارون»، «فانتازيا اللاشعور»، «الخنفساء الصغيرة»
لويس، س. (١٨٨٥) «بابيت»
أونيل (١٨٨) «آنا كريستي»
سيتويل، اي. (١٨٨٧) «الواجهة»
وولف، ف. (١٨٨٢) «غرفة يعقوب»
ييتس (١٨٦٥) «قصائد لاحقة»

فر: برغسون (١٨٥٩) Durée et simultanéité — وفاة بروست
كوليت (١٨٧٣) La Maison de Claudine
فاليري (١٨٧١) Charmes

ألما: بارلاخ (١٨٧٠) Der Findling
بريخت (١٨٩٨) «بعل»، «Trommeln in der Nacht»
هيس (١٨٧٧) Siddharta
هوفمانستال (١٨٧٤) Das Salzburger grosse Welttheater
شبينغلر (١٨٨٨) Der Untergang des Abedlandes II
فيتجينشتاين (١٨٨٩) Tractaus Logico - Philosophicus

لات : بيراند يلّو (١٨٦٧) Enrico IV — زحف موسوليني على روما

شما : — منح جـائزة نوبل الى بينافيـنتي اي مارتينيز

سلا : ماندلستام (١٨٩١) «تريستيا»

- ١٩٢٣ -

انجـ : كونراد (١٨٥٧) «الجوال» — منح جائزة نوبل الى ييتس

فورستر (١٨٧٩) «الفنار»

فروست (١٨٧٥) نيو هامبشاير»

هكسلي (١٨٩٤) «أنتيك هاي»

لورانس، د.هـ. (١٨٨٥) «الطيور»، الوحوش، والأزهار»، «الكنغـرو»، «دراسـات في الأدب الامريكي الكلاسيكي» سانتايانا (١٨٦٣) «الشك والإيمان الحيواني»

فر : كوكتو (١٨٨٩) Thomas l'imposteur

مورياك (١٨٨٥) Génitrix

بروست (ت٠ -١٩٢٢) La prisonnière

ألما : مان، ت٠ (١٨٧٥) Bekenntnisse des Hoch-staplers Felix Krull (جزء) — أزمة التضخم الالمانية

مولر فان دن بروك (١٨٧٦) Das dritte Reich

موزيل (١٨٨٠) Vinzena und die Freundin bedeutender Männer

ريلكه (١٨٧٥) Duineser Elegien, Sonette an Orpheus

سفيفو (١٨٦١) La coscienza di Zeno

هامسن (١٨٦٩) «الفصل الأخير»

تأسيس الاتحاد السوفياتي

- ١٩٢٤ -

فورستر (١٨٧٩) «الطريق الى الهند

همنغواي (١٨٩٨) «في زماننا»

هولم (ت٠ -١٩١٧) «تخمينات»

لورانس، د. هـ. (١٨٨٥) «انكلترا، يا بلدي»

ميلفيل (ت٠ -١٨٩١) «بيلي بد»

شو (١٨٥٦) «سانت جون»

أول حكومة عمالية لم تعمّر طويلا في بريطانيا برئاسة ماكدونالد

وفاة كونراد

بريتون (١٨٩٦) Manifeste du surréalisme: Poisson soluble

كوكتو (١٨٩١) Poésie 1916- 23

ايلوار (١٨٩٥) Mourir de ne pas mourir

فاليري (١٨٧١) Variété

تأسيس مجلة «الثورة السوريالية»

وفاة أ. فرانس

بارلاخ (١٨٧٠) Die Sundflut

بن (١٨٨٦) Schutt

بريخت (١٨٩٨) Im Dickicht der Stadt

كافكا (ت ١٩٢٤) Ein Hungerkunstler

مان، ت٠ (١٨٧٥) Der Zauberberg

موزيل (١٨٨٠) Drei Frauen

تثبيت المارك الألماني

وفاة كافكا

لات :

شما :

سلا : يسينين (١٨٩٥) «حانة موسكو» — وفاة لينين

منح جائزة نول الى و. ريمونت

- ١٩٢٥ -

انجـ : ديكنسون، اميلي (ت١٨٨٦) — منح جائزة نوبل الى شو

«قصائد مكتملة»

دوس باسوس (١٨٩٦) «تحويل مانهاتن»

درايزر (١٨٧١) «مأساة أمريكية»

ايليوت (١٨٨٨) «قصائد ١٩٠٥ -٢٥»

فيتزجيرالد (١٨٩٦) «غاتسبي العظيم»

هاردي (١٨٤٠) «قصائد مختارة»

باويز، ت. ف. (١٨٧٥) «الهة السيدتاسكر»

وولف، ف. (١٨٨٢) «القارئ العادي» «السيدة دالاواي»

يتس (١٨٦٥) «رؤيا»

فر : مونترلان (١٨٩٦) Les Olympiques

بروست (ت ١٩٢٢) Albertine disparuc

سوبرفاي (١٨٨٤) Gravitations

ألما : هتلر (١٨٨٩) Men Kampf — معرض Neue Sachlichkeit

هوفمانستال (١٨٧٤) Der Turm (نسخة أولى)

كافكا (ت ١٩٢٤) Der Prozess

لات : مونتال (١٨٩٦) Ossi de Seppia

شما : لاجركفيست (١٨٩١) «ضيف في العالم الواقعي»
أوندسيت (١٨٨٢) «سيد هيستفيكن (٤ مجلدات، ١٩٢٥ -٧)

سلا : يسينين (ت ١٩٢٥) «روسيا السوفييتية»، «اسكتشات فارسية»

- ١٩٢٦ -

انجـ: كونراد (ت ١٩٢٤) «المقالات الأخيرة» — الاضراب العام في بريطانيا
فوكنر (١٨٩٧) «أجرة الجنود»
فيتزجيرالد، سكوت (١٨٩٦) «كل الشباب الحزانى»
همنغواي (١٨٩٨) «وأيضاً تشرق الشمس»
لورانس د. هـ. (١٨٨٥) «الأفعى الكثة الذيل»
لورانس، ت. اي. (١٨٨٨) «أعمدة الحكمة السبعة»
أوكاسي (١٨٨٤) «المحراث والنجوم»
باوند (١٨٨٥) «شخصيات»
ويلز (١٨٦٦) «عالم ويليام كليسولد»

فر : كلوديل (١٨٦٨) Feuilles de Saints
كوكتو (١٨٩٢) Rappel à l'ordre
كوليت (١٨٧٣) Sous le Soleil de Satan
جيد (١٨٦٩) Si le grain ne meurt, les Faux-monnayeurs
جيرودو (١٨٨٢) Bella
موروا (١٨٨١) Meipe, Bernard Quesnay
بروست (١٨٧١) Thérèse Desqueyroux

ألما : بارلاخ (١٨٧٠) Der blaue Boll
كافكا (ت ١٩٢٤) Das Schloss

لات :

شما : لاجركفيست (١٨٩١) «أغاني القلب» — منح جائزة نوبل الى ديلادا

سلا :

- ١٩٢٧ -

انجـ : فورستر (١٨٧٩) «جوانب الرواية» — ليندبرغ يطير فوق الاطلسي لوحده
همنغواي (١٨٩٨) «رجال بدون نساء»
جويس (١٨٨٢) «قصائد بينيتش»
لورانس، د. هـ. (١٨٨٥) «الصباحات في المكسيك»
لويس، سينكلير (١٨٨٥) «ايلمر غانتري»
أونيل (١٨٨٨) «ماركو ملايين»
ويلدر (١٨٩٧) «جسر سان لويس راي»
وولف، ف. (١٨٨٢) «الى المنارة»
ييتس (١٨٦٥) «اكتوبر بلاست»

فر : بيندا (١٨٦٧) La Trahison des clercs — منح جائزة نوبل الى برغسون

موروا (١٨٨١) Disraeli

ألما : بن (١٨٨٦) Gesammelte Gedichte

بريخت (١٨٩٨) Hauspostille

هيس (١٨٧٧) Der Steppenwolf

كافكا (بع ١٩٢٤) Amerika

لات :

شما : هامسن (١٨٥٩) «المتشردون»

سلا :

- ١٩٢٨ -

انجـ : ايليوت (١٨٨٨) «الى لانسلوت أندروز» — النساء في بريطانيا يعطين حق الاقتراع

فورستر (١٨٧٩) «اللحظة الابدية»

هكسلي (١٨٩٤) «العين بالعين»

جويس (١٨٨٢) «آنا ليفيا بلورابل»

لورانس د. هـ. (١٨٨٥) «عشيق الليدي تشاترلي»

«النساء اللواتي ارتحلن»، «قصائد مختارة»

لويس، و • (١٨٨٤) «قداس القديسين الأبرار»

أوكاسي (١٨٨٤) «الطاس الفضي»

أونيل (١٨٨٨) «المقطوعة الفاصلة الغريبة»

باويز، ت. ف. (١٨٧٥) «نبيذ السيد ويستون اللذيذ»

وولف، ف. (١٨٨٢) «أورلاندو»

ييتس (١٨٦٥) «البرج»

فر : جيرودو (١٨٨٢) Siegfried

مالرو (١٩٠١) Les Conquérants

ألما : بيندينغ (١٨٦٧) Erlebtes Leben

جورج (١٨٦٨) Das neue Reich

هاوبتمان (١٨٦٢) Wanda

ريمارك (١٨٩٨) In Westen nichts Neues

لات :

شما : منح جائزة نوبل الى أوندسيت

سلا :

- ١٩٢٩ -

انجـ: كومبتون -بيرنيت (١٨٩٢) «اخوة وأخوات» — انهيار سوق وول ستريت

ايليوت (١٨٨٨) «دانتي»

فوكنر (١٨٩٧) «الصوت والغضب»

غريفز (١٨٩٥) «وداعا لكل ذلك»

همنغواي (١٨٩٨) «وداع للسلاح»

لورانس (١٨٨٥) «المخنثون»

لويس، سينكلير (١٨٨٥) «دود زورث»

وولف، ت (١٩٠٠) «انظر باتجاه البيت» «الملاك»

وولف، ف. (١٨٨٢) «غرفة خاصة»

ييتس (١٨٦٥) «السلّم المتعرج»

فر : كلوديل (١٨٦٨) Le Soulier de Satin

كوكتو (١٨٦٨) Les Enfants terribles

كوليت (١٨٧٣) La Joie

ألما : دوبلن (١٨٧٨) Berlin Alexanderplatz — وفاة هوفمانستال

منح جائزة نوبل الى ت. مان

لات :

شما :

سلا :

– ١٩٣٠ –

انجـ : أودن (١٩٠٧) «قصائد» — وفاة د. هـ. لورانس

دوس باسوس (١٨٩٦) «خط العرض ٤٢»

ايليوت (١٨٨٨) «أربعاء الرماد»

ايمبسون (١٩٠٦) «سبعة أنواع من الالتباسات»

فوكنر (١٨٩٧) «وأنا أحتضر»

لورانس د. هـ. (ت ١٩٣٠) «العذراء والغجري»

لويس، و. (١٨٨٤) «قرود الله»

شو (١٨٥٦) «عربة التفاح»

فر : كوكتو (١٨٩٢) La Voix Humaine

جيونو (١٨٩٥) Regain

جيرودو (١٨٨٢) Amphitryon

ألما : فرويد (١٨٥٦) Das Unbehaen in der kultur

هيس (١٨٧٧) Narziss und Goldmund

موزيل (١٨٨٠) Der Mann ohne Eigenschaf-ten I

لات :

شما : هامسن (١٨٥٩) «آب»

سلا :

تراجـــم موجـــزة

لقد تحددت طبيعة القيـود التالية في قسمها الأكبـر على ضـوء اعتبارات الحيز المكاني . وقد ناهز عـدد القيود ، بصورة اعتباطية ، المئة . وتحدد عدد كلمات القيد في المتوسط بمئة كلمة . ومن يرغب في معلومات أوفى ، وتشمل العناوين والتواريخ الخاصـة بالمترجمـات الانجليزية ، وتفصيلات بيبليوغرافية بالمختارات ، والطبعات والأدبيات الثانوية فعليه الرجوع الى

The Penguin Companion to Literature, Vols: 1-3

أبولينير ، غيوم : (اسم مستعار لـ : ويلهلم دوكوستروفتزكي) ، ١٨٨٠ ـــ ١٩١٨ ، شاعر ، ومسرحي ، وناقد فرنسي ، وأحد أبعد « رعاة الثقافة » أثرا في مطلع القرن . لعب دورا متميزا في تأسيس الحـركة التكعيبية ، وكان تجريبيا جريئا وناشطا في شعره الذي ألفه (الكحوليات، ١٩١٣) واحتل مقام الصدارة في جماعة الرواد avant-garde الأوربيين . وقد شكلت مسرحيته « ثديا تايريزياس » (صدرت عام ١٩١٨) محاولة لاسباغ صورة خيالية على « الروح الجديدة » لعصره . كما حدد في كتابه « الروح الجديدة والشعراء » الأسس النظرية .

باهر ، هيرمان : ١٨٦٣ ـــ ١٩٣٤ ، ناقد ومسرحي ، وكاتب نثري نمساوي . وقد تركت حساسيته تجاه التوجهات والتغيرات الجديدة في الأدب ميسمها على عدد من الاصدارات الرئيسة للحركة الحداثية : « في نقد المحدث » (١٨٩٠) و « التجاوز التعبيري » (١٨٩١) في بواكيره ، و « التعبيرية » (١٩١٦) لجيل الحرب العالمية الأولى .

بانغ ، هيرمان جواشيم : ۱۸٥۷ ــ ۱۹۱۲ ، روائي دانمركي ، اتجه الى الكتابة بعد اخفاقه كممثل . تعكس روايتاه « أجيال دون أمل » (۱۸۸۰) و « سن الشوكة » (۱۸۸۹) طبيعته الشديدة الحساسية حتى المرض ، والاستبطانية على نحو فائق . ويتخلل اعماله تعاطف مع المسحوقين من كل الانواع ، والمتوحدين ، والمنبوذين ، مع اقتران ذلك بارتياب عميق في الشؤون الجنسية .

باراخ ، أرنست : ۱۸۷۰ ــ ۱۹۳۸ ، مسرحي ، وروائي ، ونحات الماني . يجمع في عمله الصفات النحتية والادبية ، والتي تتصف أحياناً بالصوفية ، وغالبا بالنشوة ، وأحيانا أخرى بالرمزية بل القوطية الغريبة ــ تستكشف مسرحيته الاولى « اليوم الميت » التوتر القائم بين القوى الأبوية والأمومية ــ وهذا التوتر يمكن الوقوع عليه في تمظهرات مختلفة في الكثير من مسرحياته اللاحقة : « الحفيد الفقير » (۱۹۱۸) ، « السيد يموننذز الأصليون » (۱۹۲۰) ، « اللقيط » (۱۹۲۲) ، « بول الأزرق » (۱۹۲٦) و « الطوفان » (۱۹۲٤) .

بن ، غوتفريد : ۱۸۸٦ ــ ۱۹٥٦ ، شاعر الماني متح أول ديوان شعري له في ما تضمنه من صور ، بشكل كبير من دراسة وخبرة مؤلفه الطبية . وقد انتقل عبر قصيدتيه « اللحم » (۱۹۱۷) و « انقاض » (۱۹۲٤) من التزام مبدئي بالحركة التعبيرية الى اتزان وموضوعية أكبر في الاسلوب مما يساهم في مفاقمة الرعب في كثير مما كتبه . وقد اشتمل نتاجه اللاحق على العديد من المقالات والكتابات النقدية .

برغسون ، هنري ، ۱۸٥۹ ــ ۱۹٤۱ ، فيلسوف فرنسي فاز بجائزة نوبل للآداب عام ۱۹۲۷ . كان واحدا من كبار المفكرين الذين وقفوا في وجه نماذج الفكر الجبرية ، والعقلانية ، والمفرطة في الاعتماد على العقل في القرن التاسع عشر . ويعلو صوته بوضوح في أعمال من مثل « مقال في المعطيات المباشرة للوجدان » (۱۸۸۹) ، و « المادة والذاكرة » (۱۸۹٦) ــ وعلى نحو بعيد الأثر ــ في « التطور الابداعي » (۱۹۰۷) ؛ حيث يتم تعريف روح

الانسان الابداعية بدلالة «الاندفاع الحيوي» ، والذي هو سيتال ومتحرك وحدسي. ولا يعتق الانسان نفسه من المحددات القدرية والآلية التي أولاها القرن التاسع عشر الكثير من الاحترام الا بتعرف القوى من هذا الصنف والاقرار بها . وقد تركت أفكار برغسون تأثيراً كبيراً على الأدب الأوروبي في القرن العشرين ولم يسبقه في ذلك الا نيتشه .

بايلي (أو بيلي) ، أندريه (الاسم المستعار لـ : بوريس نيقولاييفيتش بوغاييف) ، ١٨٨٠ — ١٩٣٤ . شاعر ، وروائي وناقد روسي وأحد المهندسين الرئيسيين للحركة الرمزية الروسية في سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى : كشاعر غنائي ، في مجلدات « الذهب واللازورد » (١٩٠٤)، « رماد » (١٩٠٩) و urna (١٩٠٩) ، وكمؤلف للروايتين « الحمامة الفضية » (١٩١٠) و « بطرسبورغ » (١٩١٣) ، وكمشارك في الجريدة «Vesy» (١٩٠٤ — ٩) . ويسهم مؤلفه (وهو يذكر بالماضي الى حد بعيد) « ذكريات عن الشاعر بلوك » في اتمام السجل الرمزي . هذا ، ومما يساعد في تحديد موقعه المركزي احساسه بالصلة القوية التي تجمعه بغوغول ، والمثال الذي ضربه لمعاصريه زامياتن وبيلنباك .

بلوك ، الكسندر الكساندروفيتش ، ١٨٨٠ — ١٩٢١ ، شاعر روسي ومن الكتاب النشيطين الذين رفعوا عماد الحركة الرمزية الروسية (انظر مقالته « في الحالة الراهنة للحركة الرمزية الروسية » ، ١٩١٠) كتب أشعاره الأولى — الاثيرية ، الغامضة ، الفياضة بالعاطفة — في سنوات منعطف القرن . وفيما بعد تحوّل الجو السائد في شعره الى جو هوسي، تأكيدي ، رؤيوي ، تهكمي . وتزخر قصيدته « ملحمة الاثني عشر » (١٩١٨) بالحماس الثوري . وعلى نحو مماثل فلقصيدته Skity وكتبت في العام نفسه ، جذورها المنبثة في الواقع السياسي . على أن قصائده في أعمق مستوى لها ، رغما عن ذلك ، هي على الدوام شخصية بشكل كبير ، و « اعترافية » بشكل موح .

بريخت ، برتولت ، ١٨٩٨ ــ ١٩٥٦ ، شاعر ومسرحي ألماني كان ظهوره المسرحي الاول بفضل تقنيته المسرحية التي هي تعبيرية دارجة وواقعية تجريبية في آن : « بعــل » (١٩٢٢) و « طبــول في الليل » (١٩٢٢) تتفحصان معا القيم الخصوصية بدلا من الاجتماعية داخـل مصطلح مسرحي جديد على نحـو مقلق . وفي عقـد العشرينات تنقل مسرحيتاه « في غابة المدن » (١٩٢٣ ــ ٢٧) « الرجل رجل » (١٩٢٧) هـذا الاستكشاف نقلة للأمام بفضـل تقنيات ترهص على نحو غريب بيونيسكو وبيكيت والعبثيين . على أن شهرة بريخت العالمية قد ترسخت بفضل مسرحيته الهجائية « أوبرا القروش الثلاثة » (١٩٢٩) . وعلى أثر ذلك ، ومع افصاح عمله باطراد عن مضامين ماركسية ، فقد توسع في أفكاره عن « المسرح الملحمي » ، وهذا مفهوم سعى باستخدام طرق مختلفة من مؤثـرات التغريب الى فرض تجـرد عاطفي لا بد منه على الجمهور . وقد شاب حياته بعد عام ١٩٣٣ عدم الاستقرار : فعلى أثر هروبه من النازية عام ١٩٣٣ التجأ أولا الى اسكندنافيا ثم الى روسيا وأخيرا الى الولايات المتحدة الامريكية حيث استقر به المقام عام ١٩٤١ . وقد عاش عقب عودته الى أوربا بعد الحرب أولا في سويسرا ومن ثم (منذ عام ١٩٤٩) في برلين الشرقية . وقد كتب في الفترة بين عامي ١٩٣٧ و ١٩٤٥ أفضل أعماله : « حياة غاليلو » ، « الأم شجاعة » ، « الانسان الطيب من سيزوان » و« دائرة الطباشير القوقازية » . وقد تمثل هدفه المعلن ككاتب مسرحي في تحديد مشكلات عصره الرئيســة واعطائها شكلا دراميا مناسبا .

بريتون ، أندريه ، (١٨٩٦ ــ ١٩٦٦) ، شاعر فرنسي واحد أفراد الجماعة الدادائية . كان واحدا من مؤسسي الحركة السوريالية ومنظريها الكبار . يبسط مؤلفه الأول « بيان عن الحركة السوريالية » (١٩١٤) ــ وأعقبه بعد فتــرات فاصلة مطولـة ببيانين تكميليين في عام ١٩٣٠ و ١٩٤٢ ــ الافكـار والمعتقـدات الجوهرية للحركة . ويشكل مؤلفه « السوريالية والرسم » (١٩٢٨) توسعا آخر في الجوانب المنتقاة .

تشيخوف ، أنطون بافلوفيتش ، (١٨٦٠ ــ ١٩٠٤) مسرحي وكاتب قصة قصيرة روسي كتب جلّ أدبه النثري في بواكير عقده العشريني . وبعد عام ١٨٨٦ اتسمت حرفته الفنية بمزيد من القدرة على التمييز . فأعماله المسرحيـة الاولى (وهي اسكتشـات درامية ومسرحية كاملة « ايفانوف » ، ١٨٨٧) أظهرت بوضوح اسلوبا يتقفى النزعة الطبيعية تذكيه فكاهة حادة ، هجائية واحيانا غريبة الطابع . ف : « النورس » (١٨٩٦) تستخدم تقنيات ــ وبعض الطرائق الاسلوبية لـ ــ المسرحية الرمزية ، لكنها تزاوج مسـبقا بينها والسمة الطبيعية فوق الواقعية تقريبا والغريبة التي تسم المسرحيات الأخيرة : «الخال فانيا (١٨٩٧) ،» « الشقيقات الثلاث » (١٩٠١) ، « بستان الكرز » (١٩٠٤) . في هذه المسرحيات نرى طبقة النبلاء الريفيين الصغار ، في قتنتهم ، وكآبتهم ، وتسليمهم ، في اللحظـة التى تعدم النهاية ، كما يبدو ، قبـل القضاء عليهـم .

كلوديل ، بول ، ١٨٦٨ ــ ١٩٥٥ ، مسرحي وشاعر فرنسي ، استمد الالهام والثقة من ايمانه الكاثوليكي كيما يقوى على الاصرار على وجود الوحدة والتماسك في تعددية العالم ككل ــ في سلسلة من المسرحيات (والتي أعيدت كتابتها وأعيد تصميمها في غالب الأحيان) ــ بدءا من « رأس من ذهب » (١٨٩٠) و « المدينة » (١٨٩٣) وصولا الى « حذاء الساتان » (١٩٢٨ ــ ٢٩) . واذ هو معاد للعقلانية دونما رادع (كما يليق ببرغسوني تام القناعة) في معتقداته ، ولا يساوم في مادة وطريقة توكيداته معا ، فقد ابتهج للمعارضة التي شجع عليها . ففي شعره ، ولا سيما في شعره النثري الفائق الذاتية ، انتقل بكل يسر وثقـة الى الميتافيزيقـا .

كوكتو ، جان ، ١٨٨٩ ــ ١٩٦٣ ، شاعر ومسرحي وروائي وناقد وباحث ثقافي فرنسي ، تام الاطلاع على طائفة مدهشة من الفنون الأدبية، والبصرية ، والموسيقية ، والفيلمية ، والتمثيلية ، وكان على صلة وثيقة

بالكثير من مزاولي هذه الفنون البارزين في عصره ومن بينهم أبولينير ، وبيكاسو ، ردوفي ، ودياغيليف و (في الموسيقى) « مجموعة الستة » . هذا ، وان تعددية معارفه هذه ، ووفرة الهامه الابداعي الصرفة هو الذي يعطي التميز في المقام الأول لأعماله أكثر من أي تفوق فردي بارز للعيان في هذه الاعمال ــ على الرغم من الميزة الكبرى التي نقع عليها في مسرحيات « آزواج بــرج ايفل » (١٩٢١) ، « أورفيوس » (١٩٢٦) و « الآلة الجهنمية » (١٩٣٤) ، والروايات (الفارق الكبير) (١٩٢٣) ، « توماس المحتال » (١٩٢٣) ، و « الأطفال المرعبون » (١٩٢٩) .

كونراد ، جوزيف ، (اســم مستعار لـ : تيودور جوزيف كونراد كورجينيوفسكي) ١٨٥٧ ــ ١٩٢٤ ، رئيس للبحارة بولوني المولد استقر في انجلترا ليعطي بعضا من أهم الروايات باللغة الانكليزية في مطلع القرن العشرين . وقد تركز انجــازه الأدبي في : « لورد جيم » (١٩٠٠) ، « قلب الظلام » (١٩٠٢) ، نوسترومو (١٩٠٤) ، « العميل السري » (١٩٠٧) ، « تحت أنظار غربية » (١٩١١) ، « خط الظل » (١٩١٧) . في هذا الانجاز يربط رؤية الفضح والكشف التهكمية والوجودية بالطريقة الانطباعية في نقل الخبرة . وعــالم كونراد هو عالم عدمي ، كابوسي ، تعسفي ، وشخصياته المحوريــة اناس يوضعون على محك التجربة ، تتهددهم ذات غامضة او بديلة ، او خواء في مركز قيمهم ــ والتي غالبا ما تسترد بعمل منتخب من أعمال الشجاعة أو الالتزام . هذا العالم الملتبس يأتينا من خلال تقنية ملتبسة : مزج الملاحظة المكثفة لمناسبات محددة مع عرض سردي مفصل ، وغالبا لا تأريخي أو في خلاف ذلك ، خادع ، بطريقة حميمية غير رسمية من خلال الاستبصارات المجمّعة لراويه بالوكالة مارلو . وفي العادة يعيد كونراد اخيراً ، في مجالي الخبرة والشكل ، توكيد نظام غير وطيد ، عودة من أماكن الظلام الى النور .

دانونزيو ، غابرييل ، ١٨٦٣ ــ ١٩٣٨ ، شاعر ، ومسرحي ، وروائي ايطالي . في قصائده الأولى : (Primo Vere ، ١٨٧٩ ، Canto novo

١٨٨٢) استلهم كاردوتني ، وفي ترسيخ رؤيته اللامساومة للحياة استلهم نيتشه ، والذي قرأ مؤلفاته بين عامي ١٨٩٢ و ١٨٩٤ . في العقد التالي ــ والذي شهد أيضا علاقته بالممثلة ايليونور ديوس ــ أنجز أكثر أعماله اتقانا : روايته Il Trionfo delila Morte (١٨٩٤) والمسرحيتين Francesca da Rimini (١٩٠١) و La Figlil di Jorio (١٩٠٤) وبعض قصائده في Le Laudi . وفي مباشرته البربرية ، وفي الغالب ، القاسية ، وتشديده الشهواني والوحشي على الجانب الجسدي ، فان عمله يشكل بحثا عن الاثارة الحسية بشكل لا يعرف الكلل .

ديهمل ، ريتشارد ، ١٨٦٣ ــ ١٩٢٠ ، شاعر الماني ، نبذ بشدة الشكل التقليدي في غنائياته التي كتبها في التسعينات : « الخلاصات » (١٨٩١) ، « ولكن الحب » (١٨٩٣) ، « الأنثى والعالم » (١٨٩٦) وتمثلت مطالبته في مزيد من حرية الفكر والسلوك ، ولا سيما فيما يتعلق بالطبيعة الجنسية عند الانسان . ونمزج قصة المغامرة والحب الشعرية لديه « انسانان » (١٩٠٣) بين الحبكة الضعيفة وقوة التعبير الرائعة في الغالب .

دوس باسوس ، جون ، ١٨٩٦ ــ ١٩٧٠ ، روائي أمريكي ، اشتغل سائق سيارة اسعاف في الحرب العالمية الأولى ، وكتب روايتين عن الحرب قبل تأليفه لـ « تحويل مانهاتن » (١٩٢٥) ــ والتي تقاطع بين التقنيات التعبيرية من بيلي وزامياتن ، وتكتيكات المذهب الطبيعي الامريكي ، والطرائق الفيلمية في التقطيع والانطباع السريع لأحداث التعددية ، واللامبالاة والقوة الميكانيكية والمؤلفة من « خط العرض ٤٢ » (١٩٣٠) ، و « ١٩١٩ » (١٩٣٢) ، « الثروة الكبرى » (١٩٣٦) وفيها يتم استخدام أربع طرق أساسية ــ « اللقطات الخاطفة » لـ « عين الكاميرا » ، وشريط الاخبار السينمائي ، وملصقات الجرائد ، والتراجم الحقيقية لمشاهير الأمريكيين ، وعدة قصص مختلفة عن الأفراد ــ لتشكيل صورة ضخمة تتسم بالحقيقة التاريخية والانتقاد الفوضوي للولايات

المتحدة الامريكية من عـام ١٩٠٠ حتى الكسـاد الكبير Depression وقد مال عمله لاحقاً إلى أن يفقـد الانتقاد السياسي اللاذع والدقـة الفنية معاً .

ايدشـميد ، كازيمير (الاسم المسـتعار ل : ادوارد شميدت) ، ١٨٩٠ ــ ١٩٦٦ ، روائي ، وكاتب مقالات وناقد ألماني . يحتفظ بشهرته في الراهن لكونه مدافعاً عن الحركة التعبيرية أكثر من كونه كاتباً مستقلاً في ابداعه ، ولا سيما في مؤلفه « حول التعبيرية » (١٩١٩) و ــ بشكل استعادي ــ « بيانات حول مراحل التعبيرية » (١٩٥٩) ، و « التعبيرية الحيـة » (١٩٦١) .

ايليوت ، توماس (ت.) (ستيرنز) (س.) ، ١٨٨٨ ــ ١٩٦٥ ، شاعر ، وناقد ومسرحي أمريكي المولد . ولعله الشخصية الرئيسـة في الحركة الحداثية الشعرية باللغة الانكليزية . استقر في لندن عام ١٩١٥ . في عام ١٩١٧ كتب القصائد التهكمية ، الرمزية الطابع ، ذات الميتافيزيقية المحدثـة في « بروفرك وملاحظـات اخـرى » ، وفي عـام ١٩٢٠ مقالات « الغابة المقدسة » التي ابتدات عملية مطولة مـن اعادة قولبـة المعايير النقدية والاحساس بالموروث الهام الـذي يكمن خلف الشعر والثقافـة الحديثين . أما « الأرض اليباب » (١٩٢٢) ، تلك الملحمة ــ المضـادة المتعددة اللغات عن العقم الحديث والخلاص الملمح اليه تلميحاً ، والمركبة من مقتطفات، والتي آلت الى مزيد من التكثيف بما نشره ناصحه ومعلمه الخاص باوند Pound ، فقد رسخت مركزيته وتأثيره الواسع الانتشار . أما « سويني أغونيستس » (١٩٢٦ ــ ٧) فقد كانت بدايـة تجربته في في المسرحية الشعرية ، لتتطور ، من ثمة ، في « جريمة في الكاتدرائية » (١٩٣٥) ، و « أمين السر » (١٩٥٤) ، الخ . وقد أصبح ايليوت مواطناً بريطانياً واعتنق المذهب ــ الانغلو ــ كاثوليكي ، ونقطة انعطافه تمثلت في « أربعاء الرماد» (١٩٣٠) . أما جوهر عمله اللاحق فقد كان « الرباعيات الأربع » (١٩٤٣) ، وهي قصائد ذاتية ، تأملية ، دينية تتحول فيهـا صور العقم الاجتماعي والجنسي الأولي الى خصب محفوف بالمخاطر .

ارنست ، بول ، ١٨٦٦ ــ ١٩٣٣ ، مسرحي ، وكاتب نثري ، وناقد الماني رجع عن التزامه الأول بالماركسية والمذهب الطبيعي وكوّن رأياً « كلاسيكياً محدثاً » عن الأدب الحديث : إيمان بالقيم المطلقة ، والمبادىء الثابتة ، والمفهومات الشكلية الصارمة . وتشكل « الطريق الى الشكل » (١٩٠٦)، وهي مجموعة من الدراسات في نظرية التراجيديا و « الأقصوصة » ، في نواحٍ كثيرة ارهاصاً بـ : ويندهام لويس وت. اي . هولم .

فوكنر ، ويليام ، ١٩٨٧ ــ ١٩٦٢ ، روائي وكاتب قصة أمريكي ولد في ولاية مسيسيبي الجنوبية ، في ولاية يوكناباتاوفا المتخيلة حيث وقعت احداث معظم رواياته بدءاً من كتابه الثالث « ساتوريس » (١٩٢٩) . اما كتابه الرابع « العنف وسورة الغضب » (١٩٢٩) ــ وفيه أربعة من الرواة ، الأول هو شخص معتوه ذو قدرة محددة على ترسيخ التأريخ الزمني ، والتسلسل ، والدلالة ــ فإنه يبتدىء سلسلة من التجارب الفنية المعقدة التي تواصلت خلال عقد الثلاثينيات . ويتمثل انجازه المركزي في « وانا احتضر » (١٩٣٠) ، وهي رواية اسطورية غريبة السمة عن رحلة مأتم . اما « ضوء في آب » (١٩٣٢) فهي توازي بين قصة سوداوية عن القتل والمحاباة وأخرى عن الحبل والاحتمال ، و « ابسالوم ، أبسالوم » (١٩٣٦) هي رواية تجريبية ومستنبت للروايات الأخرى . على أن ما يشرط تجاربه جزئياً ، تلك التي أجراها على تحول الزمن ، وتيار الوعي ، والسرديات المتقاطعة هو احساسه بالتاريخ الجنوبي ذاته ، وهو تاريخ القدر المحتوم مع ظهورات وجيزة للخلاص ، وايضاً اهتمامه وكلفه بالطريقة التي يتوسط فيها الفن ذاته تحقق التاريخ والشكل ، الزمن واللازمن .

فونتانه ، تيودور ، ١٨١٩ ــ ٩٨ ، روائي الماني ، تحول في أواخر حياته نسبياً من الصحافة الى الرواية . تشكل الفترة النابوليونية الخلفية التي تجري عليها احداث روايته « قبل العاصفة » (١٨٧٨) ،

ولكنه تحول ، من ثمة ، الى بروسيا المعاصرة . وهو يقدم لنا صوراً يفقد فيها الفرد حظوة ، سواء من جرّاء الشرور الاجتماعية (اختلاطات واضطرابات ، ١٨٨٨) ، أو ضعف الشخصية (لا يعود ، ١٨٩٢) أو ضغط القيم الاجتماعية المتبدلة (ايفي بريست ١٨٩٥) في هذه الروايات تكتسب النزعة الطبيعية في الكتابة دقة وبلاغة في الايجاز لا تضاهيان : على أنه بين خصب التعاطف الانساني والرفض النهائي لاطلاق الأحكام الأخلاقية يثوي انفصال غريب يعطي الروايات المتاخرة ، ولا سيما « الشتشلين » (١٨٩٨) خاصيتها « المعلقة » ، الحديثة على نحو غير مألوف .

فوستر ، ادوارد (اى .) مورغان (م .) ، ١٨٧٩ — ١٩٧١ ، روائي وكاتب مقالات انكليزي ، يستكشف في رواياته الأولى — « حيث تخشى الملائكة أن تطأ » (١٩٠٥) و « غرفة ذات اطلالة (١٩٠٨) — التوترات القائمة بين المطابقة مع المألوف والحرية ، بين العقم المهذب في انكلترا والدف والعنف في ايطاليا . في « اطول رحلة » (١٩٠٧) تتم المواجهة بين الطبقة الارستقراطية في الضاحية والحياة الغريزية للأرض. على أن شهرة فورستر لا بد أنها تقوم على الروائع المعقدة في فترة نضجه: « نهاية هوارد » (١٩١٠) و « الطريق الى الهند » (١٩٢٤) . تستكشف كلتا الروايتين ردود أفعال طبقة حكم عليها القدر بإزاء مستقبل عصي على الفهم . تعالج « نهاية هوارد » الموت العنيف لموظف أقلق راحة النظام الاجتماعي . أما « الطريق الى الهند » فتنتهي بالطلاق المرمز بين انكلترا والهند ، بعد أن فرق بينهما التاريخ ، والخبرة ، والأرض ذاتها . وعلى الرغم من الضعف المتمثل في الذرى بسبب كونها ميلودرامية فإن كتابات فورستر ليست حادة النغمة أو عدائية قط .

فرويد ، سيغموند ، ١٨٥٦ — ١٩٣٩ ، طبيب نفساني ، ومؤسس مدرسة التحليل النفسي وأحد مصادر التأثير الخصبة على الأدب الأوروبي في هذا القرن . ومن استقصاءاته الاولى في حالات الشواذ العقلي التي أجراها مع غيره بمعاونة آخرين ، والتي نشرت نتائجها في « دراسات

حول الهستيريا » (١٨٩٥) قادته دراساته السريرية الى طرح مفهوم جديد بالكامل عن العقل ، حياته وطرائقه ، بنيته وتطوره . وقد ذهب في مؤلفاته : « تفسير الأحلام » (١٨٩٩) ، « علم النفس المرضي للحياة اليومية » (١٩٠٤) و « الطوطم والتابو » (١٩١٢ — ١٩١٣) ، الى جانب مؤلفه اللاحق « قلق في الحضارة » (١٩٣٠) الى اعادة تشكيل الافكار حقبة ، ليس في تخصصي الطب النفسي وعلم النفس فحسب بل في أوسع مجالات المحيط الاجتماعي . وقد أصبح ، بالنتيجة حسب عبارة أودن ، « مناخا كاملا من مناخات الرأي السائد » .

جورج ، ستيفان ، ١٨٦٨ — ١٩٣٣ ، شاعر الماني ، سعى أثناء عمله الابداعي الى المهارة الشكلية . وقد وظف في سبيل هذا الامر الماما واسعا جدا بالادب الاوروبي (وقد درسه في كثير الأحيان بلغاته الأصلية) وحساسية مدربة تجاه القيم اللغوية ، واحساس لا ينال منه شيء برسالة الشاعر من حيث هو نبي وكاهن . وفي مسيرته الشعرية ، بدءاً من قصائده الاولى في « أناشيد » (١٨٩٠) « سفرات الحج » (١٨٩١) و « الجبل » (١٨٩٢) مرورا بأواسط فترته في « سنة النفس » (١٨٩٧) و « الخاتم السابع » (١٩٠٧) و « كوكب الاتحاد » (١٩١٣) ، وصولا الى « المملكة الجديدة » المبهمة بشكل مرهق ، في أواخر سنواته ، انتقل من المزخرف الى المنحوت بدقة ، ومن المرمز الى الغامض والخفي (« حلقة » جورج) ، لينتهي أخيرا الى السطحي المفخم . هذا ، وتوثق مجلته « أوراق الفن » (١٨٩٠ — ١٩١٩) بعضا من ملامح الحركة الحداثية الاساسية .

جيد ، أندريه ، ١٨٦٩ — ١٩٥١ ، روائي ، وناقد ، وكاتب مذكرات خصب ، ومراسل فرنسي ، نبذ (دون أن يتخلى نهائياً عن) المعايير التطهرية لتنشئته البروتستانتية الصارمة ، الى جانب العديد من التقاليد الاجتماعية والأدبية الأخرى السائدة . وقد أطرى عوضاً عنها مزيجاً من طرائق السلوك الوثنية ، والنيتشوية ، والمتعية ، وهي وصية معقدة تحتل موقعاً مركزياً في روايته « القوت الأرضي » (١٨٩٧) ، واتطفو

الى السطح سواء بشكل مباشر أو مائل في الكثير من عمله الروائي التالي: «اللاأخلاقي» (١٩٠٢) «الباب الضيق» (١٩٠٠) وبشكل فائق في«المزيفون» (١٩٢٦) ، وهذا عمل على تعقيد فني كبير . ويقع من أعماله في موقع الكاشف عن ذاته أو حقبته مؤلفه « اذا لم تمت الحبة » (١٩٢٦) ، وهو سيرة ذاتية بقلمه ، و « يوميات : ١٨٨٥ ـ ١٩٤٩ (١٩٥٣) .

غوركي ، مكسيم (الاسم المستعار لـ : اليكسي ميخايلوفيتش بيشكوف) ، ١٨٦٨ ـ ١٩٣٦ ، روائي ومسرحي روسي ، يعتبر عموماً أنه أبو الادب السوفييتي الحديث . بدأ حرفته الأدبية في أوائل عقد التسعينيات بسلسلة من القصص القصيرة تتسم بالقوة والحدة الكبيرتين ، وتشمل : « ماكاراشودرا » (١٨٩٢) و « تشيلكاش » (١٨٩٥) ، مما مهد الطريق لروايته الأولى « فوماغارديف » (١٨٩٩) وهي رواية روسية على شاكلة رواية « آل بودنبروك » الألمانية . وقد قاد الاخراج الناجح جداً لـ « الاعماق السفلى » في عام ١٩٠٢ في مسرح موسكو للفنون الى تعزيز شهرته التي ذاعت من قبل في روسيا والغرب. على أن النشاطات الثورية أدت الى معاداة السلطات له . وبعد أحداث عام ١٩٠٥ أرغم على الخروج من بلاده ، الى أمريكا أولا ولفترة وجيزة ، ومن ثم الى كابري . وتعود روايته « الأم » (١٩٠٧) الى هذه الفترة . في عام ١٩١٣ قفل عائداً الى روسيا حيث أقام فيها ثماني سنوات مفعمة بالنشاط دعماً للثورة القادمة ، ومنتقداً وقائعها ما أن تحققت . وبين عامي ١٩٢١ و ١٩٣١ أقام ثانية في الخارج ، لأسباب صحية كما تبين ، وعاد الى روسيا حيث قضى السنوات الخمس الأخيرة من حياته ليلعب دور المستشار الثقافي الأكبر . وعلى الرغم من أن عمله متفاوت تفاوتاً كبيراً من حيث النوعية ، وتعوزه غالباً البصيرة التخيلية ، وتعليمي بشكل غير موفق في بعض المواضع ، فإنه يمتاز بالقوة وان خالطه عدم الاتقان ويفصح من تآلف عميق مع عصره .

هامسن ، كنت ، ١٨٥٩ ـ ١٩٥٢ ، روائي ، وشاعر ومسرحي نرويجي ترك المدرسة في سن مبكرة ، واشتغل متدرباً لدى أحد الحذائين. كتب أدبا نثريا سيئا في البداية . وبعد زيارتين الى أمريكا في الثمانينات،

عاد الى أوربا . تستكشف رواياته التي كتبها في عقد التسعينيات ــ ولا سيما « الجوع » (١٨٩٠) ، والروايات المعقدة مثل « الأسرار الغامضة » (١٨٩٢) ، و « بان » (١٨٩٤) و « فيكتوريا » (١٨٩٨) ــ بدقة مرهفه ردود أفعال الأفراد المنعزلين على الخطر الذي يتهددهم في بيئاتهم . في بعض رواياته المتأخرة ــ ولا سيما « تحت نجمة الخريف » (١٩٠٦) و « نماء التربة » (١٩١٧) ، و « المتشردون » (١٩٢٧) ــ تتبلور علاقته الانفصالية والجامعة للضدين على نحو غريب ، مع الموروث الريفي النرويجي . وبعضها الآخر ، مثل ــ « أولاد العصر » (١٩١٣) ، و « مدينة سيجيلفوس » (١٩١٥) ــ أكثر تهكمية من حيث المضمون . كما كان صاحب اسلوب نثري رفيع .

هاوبتمان ، غيرهارت ، ١٨٦٢ ــ ١٩٤٦ ، مسرحي ، وروائي ، وشاعر ألماني . بعد أن ترسخت شهرته في عام ١٨٨٩ على اثر مسرحيته « شروق الشمس » بضربة موفقة ، في الواقع ، الأمر الذي جعله كاتبا مسرحيا بارزا في الحركة الطبيعية الألمانية ، عزز شهرته العالمية المتنامية مع ظهور « النساجون » في عام ١٨٩٢ ، ليبتعد ، من ثمة ، باطراد وعلى نحو انتقائي ، عن طبيعية غير متمايزة ليفسح لدخول عناصر من الرومانتية ، والفانتازيا ، والصوفية ، والكلاسيكية الهيلينية ، والتي ترسخت بدرجة تزيد أو تنقص في عمله : « معراج هانيله » (١٨٩٣) ، وفي عمله الجذل « فرو كاسب الماء » (١٨٩٣) ، والخيالي « الناقوس الغريق » (١٨٩٦) ، الى جانب عمليه الأكثر وضوحاً وتجريداً : « الربان هنشل » (١٨٩٨) و « روزه برند » (١٩٠٣) . أما روايتاه : « المجنون في كريستوعمانوئيل كوينت » (١٩١٠) و « زنديق سوانا » (١٩١٨) فانهما تعطيان مزيدا من المعنى لانكاره حقيقة أن النزعة الطبيعية البسيطة هي أساس فنه .

هيديجر ، مارتن ، ١٨٨٩ ــ ، بلور (من قراءته لكيركيغارد بصورة رئيسة) فلسفته الخاصة به ، الفلسفة الوجودية (الالحادية) ،

رغم أنه كان يرفض شخصياً تصنيفه كوجودي . في « Zeit » (الوقت) (١٩٢٧) واصل اهتمامه بتحديد « كون الكائن » . وفي مسعى لتحليل ما دعاه « الوجود » ، الحالة الخاصة لكينونة ووجود الانسان ، أصبح ، على الأرجح ، أكثر الفلاسفة الألمان نفوذا وأبعدهم تأثيرا في الفترة التي أعقبت نهاية العشرينيات .

همنغواي ، ايرنست ، ١٨٩٨ ـ ١٩٦١ ، روائي وكاتب قصة امريكي . أصيب أثناء الحرب العالمية الأولى أثناء عمله كسائق لسيارة اسعاف ، وعاش كمهاجر امريكي في باريس في عقد العشرينيات . وقد أصبح الجرح الذي مني به رمزا لولوجه الحداثة في « وأيضا تشرق الشمس » (١٩٢٦) ، وهي رواية مهاجرين تحكي قصة بوهيميين يعيشون على اقتصاد معنوي متدني القيمة عقب الحرب . اما « في زماننا » (١٩٢٥) و « رجال بدون نساء » (١٩٢٧) فهي قصص تحكي حكاية رجال مؤرقين يعيشون على تخوم الألم ، أو الحدث ، أو الخبرة . هذا ، ومما يسم عمله هي الجمل الموجزة ، والواضحة والخالية من النعوت والتي تحمل طبقة تحتية من الوزن الرمزي والاشارات الاخلاقية ، الى جانب اسلوب حياتي معاضد من « النعمة تحت الضغط » في عالم من الحركة والمواجهة الوجودية . وفي روايته « وداع للسلاح » (١٩٢٩) يتفاقم الجانب المأساوي في رؤيته ، وفي « من يملكون ومن لا يملكون » (١٩٣٧) و « لمن تقرع الأجراس » (١٩٤٠) اللتين تجري أحداثهما على خلفية الحرب الأهلية الاسبانية تتم مفاقمة الجانبين الاجتماعي والسياسي . وإذ عمل كصياد كبير للطرائد ، وصياد للسمك ، ومراسل حربي فقد كان همنغواي رجل أفعال يائسا وصل أخيراً الى الانتحار .

هيرمان ، هيس : ١٨٧٧ ـ ١٩٦٢ ، روائي وشاعر الماني ، سعى بالتناوب إلى المصالحة والهروب من خلفيته الدينية . تستكشف رواياته الأولى ، مثل « بيتر كاميسند » (١٩٠٤) موضوع شباب الفنان ، لكن هيس لم يعثر على موضوعه واسلوبه الخاص به حتى كتب « دميان »

، ١٩١٩) و « سيد هارتا » (١٩٢٢) . وقد لقيت صوفيتهما «الشرقية» ولا زالت تلقى ، استجابة فورية باعتبارهما تقدمان تفسيرات للثورة والمثالية الشبابيتين . أما « ذئب البراري » (١٩٢٧) فقد استكشفت موضوع الصوفية العالمية من حيث هي حل للمعاناة النفسية ، كما أن هذه الرواية تحتاز على قوة في الاسلوب وبراعة في الشكل لانقع عليهما في كتبه المتأخرة « نرسيس وغولد موند » (١٩٣٠) أو في عمله الجبار « لعبة الكريات الزجاجية » .

هايم ، جورج : ١٨٨٧ ـ ١٩١٢ ، توفي وهو شاب على اثر غرقه في حادث تزلج . في قصيدتيه « اليوم الأبدي » (١٩١١) ، و « أومبرا فيتا » (ونشرتا بعد وفاته في عام ١٩١٢) نجد عالم الرعب التخيلي . فشياطين الحرب والمرض تبعث في مدن قاحلة كالصحاري . كما أن اللاتشخصن الصريح في الشكل الشعري يعكس تماما اللاانسانية الثاوية في كل من المجتمع ذاته ووسائل تدميره .

هوفمانستال ، هوغو فون : ١٨٧٤ ـ ١٩٢٩ . شاعر ، ومسرحي وكاتب مقالات ، نمساوي ، شهدت غنائياته الأولى المشغولة بشكل متميز على احساسه بالترابط البيني الجوهري للاشياء بكافة في عالم يتهدده التفكك المتنامي . في الوقت ذاته يتحسّر في مسرحياته الغنائية في هذه السنوات « البارحة » (١٨٩١) ، « موت تيتسيان » (١٨٩٢) ، « الأحمق والموت » (١٨٩٣) ـ على عجز العقل المحدث المتحذلق عن التوصل للعيش الحقيقي أو اقامة مثل هذا الترابط . ومع منعطف القرن حرضت ازمة الايمان بقدرة اللغة على الاحاطة بالواقع «رسالة» (١٩٠٢)، ما يدعي بـ « رسالة تشاندوس » ـ وهي تشكل احدى أهم وثائق الحركة الحداثية . ويكمن في أساس معظم أعماله اللاحقة ـ كمسرحي احتفالي (« أي واحد » ، ١٩١١ ، « مسرح سالزبورغ العالمي ») (١٩٢٢) ، وكاتب أوبرا (« روز كافالير » ، ١٩١١ ، و « أريادنة في نكسوس » ، ١٩١٢ ، و « سيدة بلا ظل » (١٩١٩) ، وككاتب مقالات نافذ البصيرة وغزير الانتاج ـ ايمان عميق بقوة ووحدة الموروث الثقافي الأوربي . هذا ،

وتشكل مسرحيتا عقد العشرينات « العسير » (١٩٢١) و « البرج » (١٩٢٥) علامة مميزة لذروة نضجه المسرحي .

هولز ، آرنو : ١٨٦٣ — ١٩٢٩ ، شاعر ، ومسرحي ، وناقد الماني . اشتهر لنظريته في المذهب الطبيعي (« الفن = الطبيعة — x ») وطرحه لهذه الصيغة في « الفن جوهره وقوانينه » (١٨٩١) ، الى جانب الأعمال الأولى المرتبطة بهـذه الصيغة : « أقاصيص بابا هملت » (١٨٨٩) ، ومسرحية « عائلة سليكة » (وكتبت كلتاهما بالتعاون مع يوهان شلاف) . على أن الرأي النقدي قد يميل الى الاعتقاد بأن انجازه الأبقى يكمن في تجاربـه — على القافية الداخلية ، والنماذج الايقاعية المفصلة والمشغولة جيداً ، والبنى الشعرية المعقدة على فكرة « المحور المركزي » — في مجال القصيدة الغنائية ، ولاسيما في « خيالي » (١٨٩٨) . وتبسط « ثـورة الشعر » (١٨٩٩) الأساس النظري .

هويسمانز ، جوريس كارل : ١٨٤٨ — ١٩٠٧ ، روائي فرنسي ، فتح السبيل امام حركة التفافية بشكل واسع عن الطبيعية الأورثوذكسية بروايتيـه « A Rebours » (١٨٨٤) والتي أصبح بطلهـا وبزيسـانت بحساسياته المرهفـة بشكل كبـير ، ومعاييره السلوكية الغامضـة ، واستجابته للغامض ، يجسد « الانحطاط » الجديد للعصر ، و « هناك » (١٨٩١) التي ينتقل بطلها ديرتال في خبرته الدينية عبر الغيبي الـى المذهب الكاثوليكي الروماني . كذلك كتب هويسمانز نقداً يتسم بالفطنة عـن الفـن الانطبـاعي في « الفـن الحـديث » (١٨٨٣) وفي « بعض » (١٨٨٩) .

ابسن ، هنريك : ١٨٢٨ — ١٩٠٦ ، مسرحي نرويجي ، كان حفز بهجره الشعر كواسطته المسرحية بعد « براند » (١٨٦٦) و « بيرغينت » ١٨٦٧) والتفاته الى « فن النثر الأكثر صعوبة بكثير » ، على حدوث تطور جديد في الدراما الأوروبية ، والذي ما يزال فاعلاً اليوم بعد مرور قرن من الزمان : ويتمثل في البحث عن مكامن البلاغة المسرحية الجديدة في

ما يبدو أنه اللغـة العادية . وعلى أثر انتقال ابسن ، بعد ذلك ، من المشكلات الاجتماعية الاكثر وزنا وأهمية في « بيت الدمية » (۱۸۷۹) و « الأشباح » (۱۸۸۱) ، الى العلاقات الفردية الجنسية والانسانية في « بيت آل روزمر » (١٨٨٦) و « هيدا غابلر » (١٨٩٠) حتى آخر استكشافاته للكلف الوسواسي والاحباط الفردي في « جون غابرييل بوركمان » (١٨٩٦) و « عندما نستفيق نحن الموتى » (١٨٩٩) ، فانه قد ابرز للعيان سلسلة من الهموم ، الموضوعاتية والفنية معاً ، والتي شغلت على نحو كبير الأجيال التالية من المسرحيين .

جيمس ، هنري ، ١٨٤٣ ـ ١٩١٦ ، روائي وناقد أمريكي ، تلقى تعليمه في أوروبا وأمريكا واستقر به المقام في انكلترا عام ١٨٧٦ . وعلى الرغم من اعترافه الشخصي بأنه واقعي ورث التقليد الاجتماعي الأوروبي عن جورج اليوت ، وبلزاك ، وفلوبير ، فان عمله ينحو بالتدريج نحو ذاك الأسلوب الرمزي، والاهتمام بالشعور من حيث هو مصدر الادراك بجمله، والفضول الفني المنطوي على ذاته والذي يربطه المرء بالحركة الحداثية . هذا ، وأن رواياته الأولى ، بدءاً ب « رودريك هدسون » (١٨٧٦) وصولا الى « صورة سيدة » (١٨٨١) هي استكشافات عالمية تتناول المتعلم الفضولي المتوجس في مواجهته للخبرة ، والذي يسعى الى تحقيق الحياة . وفي عقد الثمانينيات غدت رواياته ، مع « الأميرة كاساماسيما »، (١٨٨٦) الخ ، أكثر اجتماعية على نطاق واسع . لكن العمل اللاحق يفصح عن ارتداد الى الكلفة الجديدة بالشعور : فالمتعلم الآن ليس هو الشخصية بل الراوي الفاعل ذاته ، يصنع الحياة كما يصنع الشكل ، أو ، في خلاف ذلك ، الشعور الفني على نحو مصرح به ، كما شعور ستريثر في « السفراء ، ١٩٠٣ » . وقد قال عنه اخوه ، الفيلسوف ويليام ، « تيار » الشعور (الوعي) . أما مؤلفات هنري اللاحقة ، حيث أعمال وحركات الادراك تحتل موقعاً مركزياً ، فلا تجعله سرياناً حراً بل عاكساً ــ أشبه ما يكون بالفنان وهو يزاول عمله .

جاري ، ألفريد ، ١٨٧٣ ــ ١٩٠٧ ، مسرحي ، وشاعر ، وروائي فرنسي ، حقق من خلال مسرحيته التي تحفل بالسخرية المرّة «أوبو ملكاً» في عام ١٨٩٦ ما أقر به معاصروه على مضض ، ألا وهو « نجاح الفضيحة » والتي ، كما ذهب الاعتراف بها ، ابتدأت نهجاً قاد عبر السورياليين الى مسرح العبث الراهن . وقد أتبعها بـ « أوبو مقيداً » (١٩٠٠) . وعلى حد زعم جاري نفسه « العبث يمرّن العقل ، ويشغّل الذاكرة ») .

جنسن ، يوهان ويلهلم ، ١٨٧٣ ــ ١٩٥٠ ، روائي ، وشاعر ، وكاتب مقالات دانمركي ، سرعان ما نحا الى رفض « الانحطاط » في عمله الأول وعمل معاصريه ــ وهذا الهجوم انتقل الى أدبه النثري مع الرواية « سقوط الملك » (١٩٠١) ــ ومن ثم نجح بفضل « حكايا هيمرلاند » (١٨٩٨ ــ ١٩١٠) في اعطاء صوت عشريني (من القرن العشرين) جديد الى الفن التقليدي ، فن الأدب النثري الاقليمي . ويتمثل عمله المحوري والرصين ، السلسلة الروائية من ستة مجلدات « الرحلة الطويلة » (١٩٠٨ ــ ٢٢) التي تؤلف فيها الداروينية المتصلة بين عناصر متباينة من العلم ، والميثولوجيا ، والفولكلور ، والتاريخ ببراعة مذهلة في شكل وصف لتحدّر الانسان من عصور ما قبل التاريخ الى العصور التاريخية . اما أشعاره ، والتي جمعت في كتاب « قصائد » (١٩٥٢) فهي على الجملة أكثر اعتدالاً ، في مجالها وانجازها على السواء .

جيمينيز ، خوان رامون ، ١٨٨١ ــ ١٩٥٨ ، شاعر اسباني ، وثق نقطة الانعطاف في عمله الاحترافي ــ و ، عن طريق توسيع التطور الأكبر للشعر الاسباني الحداثي ــ بمؤلفه Diario de un poeta recién Casado في عام ١٩١٧ : من الديوان المنمّق على نحو انطباعي «Almas de Violeta» (١٩٠٠) وغنى التفاصيل في «Ballades de Primavera» (١٩١٠) الى التبسيطات المقتصدة والقوية «Poesia desunda» في المجموعات المختارة لسنوات ما بعد مؤلفه «Diario» ، ولا سيما «Eternidades» (١٩١٨) و «Piedra y cielo» (١٩١٩) . منح جائزة نوبل عام ١٩٥٦ .

جورجنسن ، يوهان ، ١٨٦٦ ــ ١٩٣٧ ، شاعر دانماركي ، تحول مع تحول مناخ الحقبة التي نشأ فيها من راديكالية مبكرة مستوحاة من براندیس الى الرومانتية الجديدة لعقد التسعينيات . وعلى الرغم من أن القصائد المشبعة بالاحساس في « أجواء » (١٨٩٢) و « قصائد ١٨٩٤ ــ ١٨٩٨ » هي دانماركيـة في الأساس ، الا انهـا تسير على نمط الاسلوب الرمزي العالمي . كذلك فقد كانت الدورية التي حررها فيعام ١٨٩٣ ــ ٤ « البرج » ، بمثابـة البؤرة التي التقت عنـدها الأفكار الجديـدة في اسكندنافيـا . وعلى أثر اعتناقـه في عـام ١٨٩٦ للمذهب الكاثـوليكي اللاتيني ، ولا سيما بعد استقراره في أسيسي عام ١٩١٣ ، فقد كرس نفسه بدرجة كبيرة لسير القديسين . كذلك تفيد سيرته الذاتية بقلمه في اعطاء معلومات عن منعطف القرن في اسكندنافيا .

جويس ، جيمس ، ١٨٨٢ ــ ١٩٤١ ، روائي ، وكاتب قصة ، ولد في دبلن ، المدينة التي توفر الأصول الطبيعية السمة لكل رواياته ــ البيئة المصيدة لقصص « أهـالي دبلن » (١٩١٤) ، مكان الالتجـاء بالنسـبة لستيفن ديدالوس في « صـورة الفنان في شبابه » (١٩١٦) ، الوسط المديني لبلومسداي في « يوليسيز » (باريس ، ١٩٢٢) ، موطن صاحب الحانـة ، الشخصية الانسـانيـة في مركز الشرك اللفظي في « يقظـة آل فينيغان » (١٩٣٩) . هذا ، ويبدأ مجمل مشروع جويس في جماليات الحداثة من هذه القاعدة الطبيعية الصيغة ، مع تخطيها بشكل أشمل في كل عمل جديد له : من خلال تمظهرات الشكل والتنوير ، ومن خلال المصاحبة الميثولوجية في « يوليسيز » ، والرموز التعددية التي تولدت من اللغـة في « يقظـة آل فينيغان » . واذ هي مشروع واسع ، لغوي ، سكولاستي ، شكلي ، فان تجربة جويس المتولدة كانت أيضا بمثابـة رحلة ، الى باريس ، وتريست ، وزوريخ ، وباريس ثانية و ، من ثمّ ، عندما أقلقت الحرب العالمية راحته مرة أخرى ، الى زوريخ ثانية ، حيث توفي . هذا ، ولم يبرز الاضطراب الأوروبي بشكل مباشر في عمل جويس، لكنه فن مهاجر ذو تعددية لغوية ، وسيميولوجيـا (علم العلامـات

والرموز) حديثة تطلق الكلمة وتحدد بشكل صارم امكاناتها الحديثة في آن ، ومنه استهواء جويس المتواصل من قبل كتاب ما بعد الحداثة .

يونغ ، كارل غوستاف ، ١٨٧٥ ـ ١٩٦١ ، طبيب وعالم نفساني سويسري ، وأحد أقرب معاوني فرويد لعدة سنوات ، انشق عنه عام ١٩١٣ ليتبع نهجا خاصا به : علم النفس التحليلي . واذ ارتاب في الأهمية الكلية والبالغة التي اناطها فرويد ب « الليبيدو » (الشهوة الجنسية) ، واقتنع بأن الدافع الأساسي للانسان هو تحقيق توازن أكثر يقينية ـ جوهر « التشخص الفردي » ـ بين الشعور واللاشعور في العقل ، فقد انتصر (ولا سيما في « تعابير ورموز الجنس » (١٩١٢) و « أنماط سيكولوجية » (١٩٢١) و « علاقات الأنا باللاوعي » (١٩٢٨) لاعتناق مجموعة جديدة من المفهومات ، والتي سيوضح عائدها الكثير مما يحير في الدين ، وتاريخ الفن ، والميثولوجيا والرمزية عموما . وقد وفرت فكرة « اللا شعور الجمعي » لديه السند لرأيه القائل بأن النفس البشرية تتحدد جزئياً فقط بشكل **فردي** ، وأن ذلك الجزء هو خبرة بينشخصية مشتركة للظواهر « النموذجية الأصلية » .

يونغر ، ايرنست ، ١٨٩٥ ـ ، روائي وكاتب مقالات الماني . وجد في الحرب وطرائقها الحقيقة المركزية لحياته الباكرة ، والتي شكلت بالنسبة لفنه الشغل الشاغل في بادىء الأمر كضابط تزين صدره الأوسمة الكثيرة على خط الجبهة في الحرب العالمية الأولى ، ولاحقا (في العشرينيات) كمؤلف لـ « في ستالغيفيتيرن » (١٩٢٠) ، و « الغابة الصغيرة » (١٩٢٥) و « النار والدم » (١٩٢٦) . ومن المجالات التي تستكشفها رواياته في هذه السنوات ، الآثار التخيلية على نحو غريب للعنف ، ومظاهر الوعي المفاقم التي تأتي بركاب الخطر . لكن رواياته اللاحقة ، ولا سيما الرواية الاستعارية « على الصخور المرمرية » (١٩٣٩) و « هيليوبوليس » (١٩٤٩) تفسح لمزيد من العنصر التأملي .

كافكا ، فرانز ، ١٨٨٣ ــ ١٩٢٤ ، روائي نمساوي ، لم تنل مؤلفاته الصغرى التي نشرت في حياته ــ مثلا ، « التحول » (١٩١٦) ، « الحكم » (١٩١٦) ، و « في مستوطنة العقاب » (١٩١٩ ــ الا شهرة قليلة ، بينما كانت مؤلفاته الرئيسة ستلقى التلف وهي مخطوطات فيما لو تم احترام رغباته (وقد نشرت بعد وفاته) وهي ــ « المحاكمة » (١٩٢٥) ، «القصر» (١٩٢٦) و « أمريكا » (١٩٢٧) ، وقد نال اعترافاً متأخراً به ، ولا سيما في السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية ، كواحد من كبار الروائيين الأوربيين . هذا ، ويوثق عمله ، بوضوح فيه أناة وكرب ، محاولات الانسان الحديث لاختراق مرامي الحياة ، وتوضيح مستغلقات الوجود في عالم تواجه فيه القوى المبهمة التي لا ترحم ، مطامح الذات .

كاريزر ، جورج ، ١٨٧٨ ــ ١٩٤٥ ، كاتب مسرحي الماني ، ذاع صيته لكونه المسرحي الأبرز للحركة التعبيرية وكذلك للثراء الصرف الذي تميز به خياله الابداعي ــ كتب ما لا يقل عن أربع وسبعين مسرحية ــ وكذا لابتكاره الفني الواسع والميزة الأدبية أو المسرحية المتأصلة في عمله . هذا ، وتعد أعماله التالية : « مواطنو كاليه » (١٩١٤) ، و « من الصباح حتى منتصف الليل » (١٩١٦) ، و « غاز ١ و غاز ٢ » (١٩١٨ ــ ٢٠) ، بما فيها من تشديد على الشخصيات المنمّطة ، والحوار الصادح ، والمؤثرات المسرحية المتسمة بنمط اسلوبي معين و « المساس » الاجتماعي ، أفضل ما يمثل انجازه الأدبي .

كارلفيلدت ، اريك آكسل : ١٨٦٤ ــ ١٩٣١ ، شاعر سويدي و (بعد وفاته في عام ١٩٣١) حائز على جائزة نوبل ، وجد في الاقليمية مصدرا ثرا للقوة الشعرية البسيطة . وهو في « أناشيد فريدولين » (١٨٩٨) و « فيلا فريدولين » (١٩٠١) يستلهم الخطاب الفلاحي ، والممارسات والعادات الريفية ، والتبدلات في مسلك الطبيعة كما لاحظها ــ بعين البدائي ، غالبا ــ في مقاطعته دالارنا . هذا ، وتذهب مجموعته الأخيرة « قرن القطاف » (١٩٢٧) بالقارىء الى المقارنة مع ييتس .

كراوس ، كارل : ١٨٧٤ ــ ١٩٣٦ ، شاعر ، ومسرحي ، وهجاء نمساوي ، أصدر بمفرده تقريبا ، كمحرر ومساهم رئيس ، وعلى مدى سبع وثلاثين سنة ، الدورية الفيينية « الشعلة » . وكانت في أوانها وسيلة بعيدة الأثر للنقد الاجتماعي والثقافي الصارم (ولا سيما في مسائل اللغة والاستخدام اللغوي والأخطار المحدقة بالروح البشرية من جراء تدني معايير التواصل) ، وتنفرد الآن في أهميتها كوثيقة تاريخية قائمة بذاتها وكمستودع للمواد المرجعية . هذا ، وتوثق « مسرحيته » الضخمة « آخر أيام البشرية » (١٩١٩) التوترات التي سادت خلال سنوات الحرب العالمية الأولى .

لافورغ ، جول ، ١٨٦٠ ــ ١٨٨٧ ، شاعر فرنسي أثر ، من خلال موهبته التهكمية والفردية في استعمال « الشعر الحر » (بشكل خاص)، في ت. س. إيليوت ، وذاع صيته ، من خلال ايليوت ، كقوة تجديدية في الشعر الحداثي تتسم بالخصب والتأثير . وخلال حياته القصيرة لم ينشر سوى مجموعتين شعريتين : Les Complaintes (١٨٨٥) و « محاكاة سيدة القمر » (١٨٨٦) .

لاغركفيست ، بار ، ١٨٩١ ــ ١٩٧٤ ، شاعر ، وروائي ومسرحي سويدي ، يشغله التوتر القائم بين الشر اللا انساني والضعف البشري . في قصائده الأولى في ديوان « الغم أو الكرب » (١٩١٦) والمسرحيات التعبيرية « الساعة العصيبة » (١٩١٨) و « سرّ السماء » (١٩١٩) يعلو الصوت اشتكاء من لا انسانية العالم . بالنسبة اليه ، للشر حضور فاعل ومؤثر أكثر مما للخير : هذا ، وإن الورع اللطيف في « أناشيد الفؤاد » (١٩٢٦) والروايات المسيحية من « باراباس » (١٩٥٠) وما بعد ، لهو أقل اقناعاً من دراسته وتناوله للشر في « الجلاّد » (١٩٣٣) ؛ و « القزم » (١٩٤٤) ، و « حكايا الشر » (١٩٣٤) المثيرة للعواطف بشكل رائع .

لورانس ، ديفيد (د.) هربرت (هـ.) ، ١٨٨٥ — ١٩٣٠ ، روائي وشاعر ، ومسرحي انكليزي ، اتاح للتوترات التي خبرها أثناء طفولته — بين العاطفة والعقل ، وبين الطبيعة والمدنية — أن تشكل اساس رواياته الأولى : « الطاووس الأبيض » (١٩١١) ، « أبناء وعشاق » (١٩١٣) ، و « قوس قزح » (١٩١٥) . ومن « البنت الضائعة » (١٩٢٠) وما بعد ، أصبحت رواياته أكثر حدة ، ومادتها أكثر تعقيداً وأكثر غموضاً . وفي « عصا هارون » (١٩٢٢) و « الكنغر » (١٩٢٣) يمتزج الكلف الوسواسي بالجانب الأكثر قتامة من الشهوة الجنسية مع توسل قدرة ذكورية طاغية ، والتي ستهيمن على ، وتحقق « الروح — القوة لدى الانسان » . هذا ، وتطور « الأفعى الكثة الريش » (١٩٢٦) هذه الفكرة الى ما هو أبعد تقريباً من مسألة السخرية الذاتية . أما روايته الأخيرة « عشيق الليدي تشاترلي » (١٩٢٨ ، الطبعة الانكليزية الكاملة ، ١٩٦١) فتعود الى عالم الروايات الأولى . أما عمله في الأجناس الأخرى ، فإننا نرى أن القصص والقصائد هي فجة وغير مكتملة أحياناً ، وثاقبة ومثيرة لحالة أو جو بعينه بشكل رائع ، أحياناً أخرى . وهذه الخصائص نلحظها بشكل خاص في أدب الرحلات في « الصباحات في المكسيك والمواقع الأترورية » (اتروريا : بلاد قديمة في غربي ايطاليا) .

لويس ، ويندهام ، ١٨٨٤ — ١٩٥٧ ، رسام ، وروائي ، وناقد ، كندي المولد ، درس الفن في باريس قبل ان يصبح القوة المركزية في الحركة الدوامية في لندن عام ١٩١٤ . اسس مع باوند وآخرين مجلة « بلاست » (عددين ، ١٩١٤ — ١٥) . كانت رسوماته (في المركز من النشاط) — في جانب منها تكيف مع الحركة المستقبلية ، وفي جانب آخر دحض لها — وهجاؤه النثري القاسي ، حاسمين بالنسبة للحركة . وقد حضّ لويس على حركة حداثية هجائية تعنى بالكشف الخارجي ومطهرة من الرومانتية أو المعاني السيكولوجية المستلهمة ذاتياً المصاحبة لها . فروايته « Tarr » (١٩١٨) ، وهي كوميديا آلات ، وانجاز برغسوني ، تجسد الطريقة نثراً ، بينما تهاجم روايته « قرود الله » (١٩٣٠) البوهيمية

الناعمة بالتقنية الصلبة والهجاء القاسي ، كما بات لويس يفعل الآن في كتبه النقدية . وتشكل ثلاثيته « عيد الأبرياء » (١٩٢٨ ــ ٥٥) مجهوداً شديد الغرابة يستأهل اهتماماً جدياً ، لاستكتشاف الشرط البشري وهو ينتظر الدخول الى « السموات » .

لوركا ، فريدريكو غارسيا ، ١٨٩٨ ــ ١٩٣٦ ، شاعر ومسرحي اسباني ينوس في شعره بين ضياء الشمس والظلام العطر ، بين الخمول الحسي والوحشية ، بين الجنس والكبت . هذا وتعمل مسرحياته الناضجة ، ولا سيما «Bodas de Sangre» (١٩٣٣) و «Yerma» (١٩٣٤) على تصوير الجنسية المشبوبة العاطفة (ولا سيما الأنثوية) وفد كبحتها التقاليد أو الظروف ، وتمزج تعبيرية اللغة الغنائية والسوريالية تقريباً مع الفعل التراجيدي على نحو قاس . وفي مسرحيته الأخيرة «La Casa de Bernada Alba» (١٩٣٦) نرى اللغة أكثر إخضاعاً والفعل أسرع وأكثر بروزاً .

ميترلينك ، موريس ، ١٨٦٢ ــ ١٩٤٩ ، مسرحي ، وشاعر وكاتب مقال بلجيكي ترك اثره على المسرحيين الأوربيين المعاصرين ولا سيما تشيخوف ، وستريندبرغ ، وييتس ، مما لا يتناسب اجمالاً مع شهرته المتواضعة التي خلفها بعد مماته . هذا ، وقد ساهمت مسرحياته الرمزية المنحى ، في نهاية القرن ــ بدءاً بـ « الأميرة مالين » (١٨٨٩ ومن ثم « الدخيلة » ١٩٨٠) ، و « المكفوفون » (١٨٩٠) ، و « بيلياس وميليساند » (١٨٩٢) و « الداخل أو الباطن » (١٨٩٤) ــ بما فيها من غنائية تأملية ، واحساس بالقدرية ، وتوظيفها لتقنيات التواصل المائل (احياناً برشاقة وحركية ، وأحياناً بشكل مثقل بالاحتمالات) ، ساهمت بشكل فعال في تأسيس أسلوب درامي جديد في أوروبا . وقد وجد الكثير من أفكاره تعبيراً مباشراً بشكل أكبر في مقالاته ، على سبيل المثال « كنز المتواضعين » (١٨٩٦) و « حياة النحل » (١٩٠١) .

مالارميه ، ستيفن ، ١٨٤٢ ــ ٩٨ ، شاعر فرنسي ، نشــد عالماً مثالياً فيما ما هو أبعد من الواقع اليومي ، ونقاء وجوهراً لا يتم بلوغهما إلا بالتركيز العالي ، وسياقاً جديداً وغير ملوث للكلمة ، وعمقاً في المعنى لا يمكن التعبير عنه إلا بالجديد اللغوي (والطباعي) النفيس . ولم يعرف ديوانه«L'après-midi d'un faune» (١٨٧٦) في زمنه إلا قلة ، ورغم أن « القصائد المكتملة » (١٨٨٧) و «الصفحات» (١٨٩١) و « الشعر والنثر » (١٨٩٣) لا يمكن سبر غورها بسهولة فقد كان لها تأثير كبير انفردت به وذلك على تطور الشعر الأوروبي . وبالنتيجة ، مع ذلك ، فقد راوغــه « المؤلف الكبير » الذي جاهد في سبيله .

ماندلستام ، أوزيب اميليفيتش ، ١٨٩١ ــ ١٩٣٨ (؟) ، شاعر روسي ، كان (مع أخماتوفا) بين القياديــين البارزيــن في المجموعــة « الأوجية » بعد تأسيس « نقابة الشعراء » في عام ١٩١١ . هذا ، وتعكس قصائد مجلده الأول « كامــين » (١٩١٣) كلف مجموعته وكلفــه هو بـ « الوضوح الجميل » ، والدقة ، والصورة المادية واللفظ المحكم . على أن توافق النغمات في مختاراته اللاحقة « ثلاثمائة » (١٩٢٢) و « صخب الزمن » (١٩٢٥) هو أكثر غنى وحذقاً .

مان ، توماس ، ١٨٧٥ ــ ١٩٥٥ ، روائي الماني راكم في اسلوبه المميز والتهكمي تأثيرات دافعة من غوته ، وشوبنهاور ، ونيتشه ، وفاغنر ومن روائيي القرن التاسع عشر الفرنسيين ، والاسكندنافيين ، والروس الذائعي الصيت . هذا ، وقد وطدت رواية « آل بودنبروك » دعائم عقد من مسعى أكثر محدودية في ميدان الرواية القصيرة ، وبين هذه الرواية وروايته التالية الكبيرة الحجم « الجبل السحري » (١٩٢٤) الف سلسلة مسبارية متقصية من الاعمال السردية الاقصر حجما ــ « تونيو كروجر » (١٩٠٣) ، « تريستان » (١٩٠٣) « السمو الملكي » ، (١٩٠٩) و «الموت في البندقية» (١٩١١) ــ والتي أثرى فيها هندسة أسلوبه الصرحي البارد . وقد عكف أثناء نفيه من ألمانيــا النازية في الفترة بين ١٩٣٧ ــ ٤٤ على رباعيته « يوسف واخوته » قبل أن يطرح بعد الحرب تحليلاً أوضح في

رمزيته تناول فيه مأزق ألمانيا وأوروبا في «دكتور فاوستوس» (١٩٤٧) . كما تعطي الروايات الأقصر في الفترة اللاحقة من حياته ــ «لوته في فايمار» و «المختار » (١٩٥١) ــ مزيدا من التعليقات عــن الوضعية الملتبسة لتناقضات الحياة، بينما تحمل روايته الهزلية « فيلكس كرول » (١٩٥٤) والتي عالج فيها مرة أخرى فكرة رئيسة من سنواته الاولى ، اقتراحا مؤداه أن الثقافة ، وربما حتى مجمل الحياة نفسها ، ليست أكثر مــن ازدواجية معقدة .

مارينيتي ، فيليبو توماسو ، ١٨٧٦ ــ ١٩٤٤ ، روائي وشاعــر ، و « ناشط أدبي » ايطالي (رغــم أنه يؤثر أن يكتب بالفرنسية وليس الايطالية) ذاع صيته كمؤسس للحركة المستقبلية في ايطاليا نهاية العقد الأول من القرن العشرين ــ وهي حركة أنكرت الماضي ، ووقرت الآلة ، « وحررت الكلمة » من نظامها النحوي والاعرابي ، واتبعت كل ما يمكن أن يطلق عليه دينامي ، ورحبت بمقدم الفاشية ، وهللت للحرب باعتبارها الخلاص الوحيد للعالم . وتشكل روايته « مافاركا المستقبلية » (١٩٠٩) بداية اختراع المصطلح .

مايا كوفسكي ، فلاديميــروفيتش ، ١٨٩٣ ــ ١٩٣٠ ، شــاعر ومسرحي روسي وشخصية بارزة في الحركة المستقبلية الروسية التي هيمنت على فترة ما بعد الثورة في الأدب . وإذ كان ناشطاً أدبياً بعد عام ١٩١٧ (مثلاً ، كمؤسس ومحرر للدورية « ليف » في عام ١٩٢٣) فإنه لم يتردد في وضع الأدب في خدمة الثورة . وقد كان همه الرئيس خلق نظام أدبي جديد ، ووسيلته الكلمة « المجردة من شعريتها » ومرماه الصدمــة ، وهدفه النهائي استبدال التشذيب الدقيق لدى الرمزيين بالتأثير الكاشط بعزم وتصميم على عقل العوام . وبدءاً من « فلاديمير ماياكوفسكي» في بداياته (وهي قطعة مسرحية ذاتية بشكل كبير في ولادتها وتنفيذها ، واخراجها في عام ١٩١٣) حتى القطعتين الهجائيتين الذائعتي الصيت « بقة الفراش » (١٩٢٨) و « الحمّام » (١٩٢٩) فإن عملــه

للمسرح وفيه قد ساند وعزز معتقداته الأساسية . وقد انتحر عام ١٩٣٠

ميريجكوفسكي ، ديمتري سيرجييفيتش ، ١٨٦٥ ـ ١٩٤١ ، روائي وشاعر وناقد روسي ، أعمان بفعل نظريته ونقده اللذين ينمان عن معرفة واسعة (مثلاً ، « أسباب انحطاط مستوى التيارات الأدبية المعاصرة » أكثر من مثاله الابداعي ـ على انطلاقة الحركة الرمزية في روسيا . وقد أثارت تقويماته النقدية الجديدة لكبار الكتاب الروس في القرن التاسع عشر قدراً من الجدل المثمر . كرس ، كمهاجر في باريس عقب الثورة معظم موهبته الادبية المحدودة نوعاً ما الى الجدل المعادي للبلشفية .

موزيل ، روبرت ، ١٨٨٠ ـ ١٩٤٢ ، روائي نمساوي يصنف غالباً ـ ويوضع في مرتبة ـ بروست وجويس على أساس النواحي الدقيقة والمعقدة في الملاحظة لديه والانجازات الأسلوبية المتسمة بالبراعة الفنية في عمله الرئيس الأوحد : « الرجل بلا صفات » (١٩٣٠ ـ ٤٣ ، روجع ونقح عام ١٩٥٢) من ثلاثة مجلدات . في هذا المؤلف يستكشف بشكل لا يعرف الكلل سنة واحـــدة من عمر مفكر يستبطن ذاته ضمن سياق مجتمع نمساوي متفسخ قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى بوقت قصير أما مؤلفاته النثرية الاقصر ـ « اعترافات الفتى تورليس » (١٩٠٦) و « ثلاث نساء » (١٩٢٤) ـ والمقالات في « تركة في وقت الحياة » (١٩٣٦) فإنها تعزز بشكل خاص من الانجاز المركزي .

نابوكوف ، فلاديمير : ١٨٩٩ ـ ، يرتبط اســـمه الآن ، عـــادة ، بحركة ما بعد الحداثة الراهنة . والحق أن جذوره ، وارتباطاته وتطوره الأدبي تثوي في تقليد نابع من الحركة الرمزية الروسية والأوربية . ولد في سان بطرسبورغ لأسرة روسية بارزة جردتها الثورة الروسية مـــن أملاكها ونفتها ، وأصبح مهاجراً في انكلترا ، وألمانيـــا ، وفرنسا . في عام ١٩٢٣ نشر كتابين شعريين ، وفي عام ١٩٢٦ الرواية « ماشينكا » . ثم أعقب ذلك نشاط بلغات متعددة في مجال الرواية، والشعر، والمسرحية،

والمقالات ، والترجمات والتقليد الحداثي المهاجر . في عام ١٩٤١ انتقل الى امريكا مبتدئا عملا جديدا ككاتب وصاحب اسلوب باللغة الانكليزية، ومكتسبا شهرة كبيرة من خلال عمله « لوليتا » (١٩٥٥) . وخلف كل اعماله من بدايتها الى نهايتها تسري فكرة رمزية عن نظام اجتماعي ولغوي ضائع . وتوفر الذاكرة ، والشكل ، والرغبة الشهوانية لمحات موجزة وخاطفة عنه (النظام) . اما الألعاب ، والأحاجي ، والمباريات الزوجية ، والانعكاسات ، والترجمة بحد ذاتها فانها تومىء الى الكشف والاتساق خلف الفوضى . وقد أجلت الترجمات الحديثة للأعمال الأولى هـذا التطور أكثر فأكثر ورسخت تفرد وثبات « مؤلفه » الطويل .

نيتشه ، فريدريك : ١٨٤٤ ــ ١٩٠٠ ، فيلسوف وشاعر الماني ، رحب بالمصطلح « الراديكالية الارستقراطية » (الذي اقترحه في البداية جورج براندیس) باعتباره ذاك الذي حدد بشكل ملائم أفكاره الناضجة عن عقد الثمانينيات : الفرضية التي مؤداها أن « الاله قد مـات » ، واسطورة العود الأبدي ، وظهـور السوبرمان ، والحتميـة القادمـة بخصوص « اعادة تقويم كل القيم » . وقد انتقل ، بدءاً من تفحصه الباكر لأصول الشعر والتراجيديا في « ولادة المأسـاة » (١٨٧٢) ، مـرورا بالتشاؤم الثقافي الذي اعترى سلسلة من اعماله ــ « إنساني ، إنساني تماما » (١٨٧٨ــ٨٠) ، «الشفق» (١٨٨١) ، « العلم البهيج » (١٨٨٢) ــ في اواخر عقد السبعينيات ومطالع الثمانينيات ، انتقل الى صياغة افكار كان لها (وما يزال) أعمق الأثر على الفكر والأدب الغربيين : « هكذا تكلم زرادشت » (١٨٨٣ ــ ٩٢) ، « بعيداً عن الخير والشر » (١٨٨٦) ، « جينيالوجيا الأخلاق » (١٨٨٧) ، « غسق الأصنـام » (١٨٨٩) والنتف الصغيرة غـير المترابطة التي قصد منها تشكيل عرض منسق لأفكاره الأكثر تقدماً تحت العنوان « ارادة القوة » .

أوبستفيلدر ، سيغبجورن ، ١٨٦٦ ــ ١٩٠٠ ، شـاعر ، وكاتب مسرحي ونثري نرويجي ذو تميز دقيق على نحو متفرد لكن محدود على نحـو غريب . ويشكل عمله ــ بالنسـبة لاسكندنافيـا ــ سمة فريـدة

لـ (وكذا محتوى بشكل كلي في) عقد التسعينيات : « قصائد » (١٨٩٣) : التي تخلق بالنسبة لمؤلفها صورة انسان « أتى دون ريب الى الكوكب الخطأ » (كما ورد في أحد بيوت قصائده الشهيرة) ، وجملة مسرحيات، وقطع مسرحيــة قصيرة ، والروايــة القصيرة « الصليب » (١٨٩٦) ، والمؤلف الباعث على الذكريات والذي لم يكتمل « دفتر يوميات كاهن » (١٩٠٠) . وقد توفي شــابا دون أن يعطي عمله ــ كما قال ريلكه عنــه ــ المعيار الوافي لنفسه المعذبة والكريمة . ومن المعتقد بشكل كبير أنه كان النموذج الــذي استقى منه ريلكه شخصية مالتي لوريــد زبريج . (في رائعتــه النثريــة الشهيرة « مفكرة مالتي لوريد زبريج » (١٩١٠) ــ المترجم) .

أوكيسي ، شون ، ١٨٨٠ ــ ١٩٦٤ ، مسرحي آيرلندي ولد في دبلن لعــائلة بروتستانتيــة . ذاع صيته في مسرح آبي بفعل مجموعــة من المسرحيات ــ « شبح القاتل » (١٩٢٣) ، « جونو والطاووس » (١٩٢٤) و « المحراث والنجوم » (١٩٢٦) ــ على خلفية الأزقة الفقيرة في دبلن أثناء الاضطرابات والحرب الأهلية ، حيث استخدم فيهــا تقنيات المذهب الطبيعي لخلق الغنائية ، والكوميديا ، والتراجيديا . وقد شجعــت المشاكل التي وقعت بينه والرقابة الآيرلندية على نفيه الى انكلترا . أما أعماله اللاحقة ، مثل « الطاس الفضي » (١٩٢٨) ، فقد شهدت تقنيات تنحو المنحى التعبيري أكثر بكثير بالنسبة لموضوع معاد للحرب ، وفي « نار القس » (١٩٥٥) ، بالنسبة لأغراض معادية للكهنوت .

اونيل ، يوجين : ١٨٨٨ ــ ١٩٥٣ ، كان المسرحي الأمريكي الذي وضع المسرح الأمريكي بفعل تجريبه الدائب وتعدد جوانبه المسرحية ، على عتبة جدية حديثة . واذ هو في الأساس رجل مسرح فان أونيل قد استخدم أكثر منه فهم تماما تقنيات المذهب الطبيعي والحركة التعبيرية التي توجــد في السلسلة الغريبة لمسرحياته ، لكن كلفــه الطاغي بالقوة النيتشوية الكامنة واحساسه بالشدة التراجيدية المتصلبــة قد أحال مسرحه الى مشهد واسع التفاصيل ومسرحية نفسية عميقة ومتوترة .

وقد تبلور التعاون الأول مع مسرحيي مدن الأقاليم في شكل نجاح جماهيري مع عرض « وراء الأفق » (١٩١٨) و « آنا كريستي » (١٩٢٠) . وقد التفت الى موضوعات القسوة الوحشية والتأسل الوراثي atavism (الامبراطور جونز ، ١٩٢٠ « القرد الكث الشعر » ، ١٩٢١) مستخدما الخشبة بصورة تعبيرية ، بدين واضح للممارسات الأوروبية رغم وجود احساس بالصراعات الامريكية المتأصلة ، كما بين البيوريتاني المتطهر والطاقات المتمردة في « الرغبة تحت شجرة الدردار » (١٩٢٤) . وقد أمدته التراجيديا اليونانية بمعمار ثلاثيته « الحداد يليق بالكترا » (١٩٣٠) ، برغم أن اونيل يجعل هنا نسخته عن أخيل ميلودرامية أكثر منها سيكولوجية . لكن مع « رحلة يوم طويل ليلا » (١٩٤٠ : أخرجت عام ١٩٥٦) تتحقق أخيرا تراجيديا العائلة النفسية الطابع الذي كان يجاهد للوصول اليها ، وهذا يعود في جزء منه الى الشدة السيرية الواضحة لهذا العمل .

باسترناك ، بوريس ليونيدوفيتش ، ١٨٠ ــ ١٩٦٠ ، شاعر وروائي روسي ، تقبل المؤثرات التكوينية من لدن الرمزيين والمستقبليين قبل أن يصوغ اسلوبه الغنائي الخاص به ــ ولا سيما في « أخت حياتي » (١٩٢٢) و « المواضيع ودلالاتها » (١٩٢٣) . وقد اتبعهما بقصيدتين ملحميتين يتجلى فيهما الالهام الثوري ، « العام الخامس والعشرون » (١٩٢٧) و « الملازم شميدت » (١٩٢٧) . وفي عام ١٩٣٢ بمجموعة اخرى من الشعر الغنائي «الولادة الثانية» . وقد تحول لاحقاً ــ وهذا يعود في جزء منه الى أن فقدان الحظوة لدى السلطات جعل من الصعوبة بالنسبة اليه نشر أي عمل أصيل ــ الى الترجمة ، وخاصة ترجمة شكسبير ، حيث أنتج عملا متميزا . ويبدو أن روايته الأعظم دون شك « دكتور جيفاكو » (١٩٥٧) تنتمي الى سياق مختلف كلية .

بيغي ، شارل ، ١٨٧٣ ــ ١٩١٤ ، شاعر وكاتب مقال فرنسي ، أسس وحرر« الدفاتر النصف شهرية » (١٩٠٠ ــ ١٩١٤) ، حيث وجد

كثير من كتاب ذلك العصر في صفحاتها سبيلهم الى النشر لأول مرة . واذ لم يراع النمط (المودة) السائد في مسائل الايمان والوطنية ، وكان فصيحا كناطق بلسان البطولي ، ومجددا ماهرا (وغالبا في الوقت الذى بقي على استخدامه الأكثر الوسائل التقنية تقليدية) في شعره ، فقد غدا كشخص معبود ــ وهذا تطور ساهم فيه الطريقة التي استشهد بها في ساح القتال في مارن . وقد كتب رولان سيرة حياته عام ١٩٤٤ .

بيرانديللو ، لويجي ، ١٨٦٧ ــ ١٩٣٦ ، مسرحي وروائي ايطالي ، اشتغل على الحد الفاصل وغير الواضح بين السلامة العقلية والجنون ، بين الحقيقة والوهم ، حيث لا سبيل لبلوغ اليقينية ، والشخصية متعددة ، والواقع متعذر التعريف ، والايمان متعذر ابلاغه للآخرين . هذا ، وتبدي أعماله كلفا بطبيعة الهوية ، والمتناقضات التي لا تقبل المصالحة في الحياة الحديثة ، وعدم كفاية التفكير العقلاني المنهجي . تشمل مسرحياته ــ وقد جمعت تحت العنوان البليغ « الأقنعة العارية » ــ Cosi è se vi pare (١٩١٨) ، « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١٩٢١) ، و « هنري الرابع » (١٩٢٢) .

باوند ، ازرا ، ١٨٨٥ ــ ١٩٧٤ ، شاعر وناقد امريكي ولد في هيلي ، آيداهو ودرس الأدب المقارن قبل أن يأتي الى لندن عام ١٩٠٨ ليصبح الشخصية الرئيسة في السياسة الأدبية الحداثية الأنغلو امريكية . وفي سياق ابتداع التصويرية والدوامية ، تحول عمله من قروسطية عالمية الى تقنية صعبة من المواضعات المتراكبة . وقد آثرت شعريته ، التي شدد عليها بقوة ، القصائد القصيرة ، لكنه كان قد بدأ قبلا « الأناشيد » وقد أعاد صياغتها في مناخ الطليعة أو الرواد avant-garde في عقد العشرينيات في باريس . في عام ١٩٢٤ انتقل الى رابالو ، وقادته همومه المالية ــ الثقافية الى مقابلة موسوليني لأنه كان منقذه الاقتصادي . بعد الحرب العالمية الثانية قبض عليه كخائن وأودع في مشفى للامراض العقلية . هذا ، وتستصفي « الأناشيد » الهائلة الكثرة والمنتقاة ، في عديد

من المجلدات هذه الخبرة الشخصية ، وهمومه الاقتصادية ، والتاريخ النقدي ـ الثقافي الذي التمسه دائما ليتبين كيف يولّد المجتمع الفن . يشكل شغل باوند عملا واسعا ومتماسكا ، ومشروعا متصلا في الثورة الفنية ، تولاه من خلال الشعر ، والنصوص النقدية ، والجدل والفعل ؛ وكان جلّه دعما للتقدم الفني للآخرين .

بروست ، مارسيل ، ١٨٧١ ـ ١٩٢٢ ، روائي فرنسي ، بدأ في وقت باكر يرقى الى أواسط عقد الثمانينيات (القرن التاسع عشر) عمله التحضيري للرواية التي شغلت عليه حياته وساعات يقظته : « البحث عن الزمن الضائع » . وعندما كان لا يزال في عقده الثالث أسس بشكل خصوصي لنفسه الأساس النظري لروايته المقبلة مع صدور « ضد سان بيف » (صدرت عام ١٩٥٤) ، وهذا ادعاء مؤداه أن فن الروائي يجب أن يتجه الى الكشف عن ماضي المؤلف ـ البطل وخبايا نفسه . ومن تلك السنين نفسها ، تحوي « جان سوتيل » (صدرت عام ١٩٥٢) كثيرا مما يمكن تعرفه الآن على أنه عمل تحضيري للرواية اللاحقة . ومن حياة وعمل باكرين مكرسين لحلقة باريس الاجتماعية تحول الى منعزل عن العالم في عام ١٩٠٧ . وفي العزلة التامة في غرفته كتب بين عامي ١٩٠٩ و ١٩١٢ مسودة أولى لـ « البحث عن الزمن الضائع » ، وفيما بعد أعاد كتابتها وتوسع فيها مكرها . وقد ظهر المجلد الأول لما أصبح أخيراً تسعة مجلدات ، في عام ١٩١٣ ولم ينل سوى استحسان محدود . أما الثاني في عام ١٩١٩ فقد نال عليه جائزة غونكور ، ثم تتالت المجلدات الباقية ، بعضها بعد مماته ، وهكذا لم يخضع لمراجعة تامة ، في السنوات التي امتدت حتى عام ١٩٢٧ . واذ هي في غالبيتها سيريّة في ايحائها ، ومشغولة بشكل معقد في تفاصيلها السردية ، مع تعقيد في البناء مسيطر عليه بشكل أنيق انما باحكام ، فان الرواية ترتد على ذاتها بحثا عن المعنى الذي يشكل المجموع الثرّ للحياة الفردية .

برجيبيسجيفسكي ، ستانسلاو ، ١٨٦٨ ـ ١٩٢٧ ، روائي ، ومسرحي ، وكاتب مقال بولندي ساهمت اعماله المكتوبة باللغة الالمانية

بشكل فاعل ومحرض في فترة منعطف القرن الأوربية . وقد أصبح بعد سنة ١٨٩٨ ، في كراكاو ، واحدا من القادة في حركة « بولندة الفتاة » . واذ استمد الهامه من نحو من‌نيتشه ، ومن نحو آخر من تشوبان ، ومع تقيد تام باعتقاد مؤداه أن الجنس هو القوة الدافعة العليا للبشرية فقد انتصر لكشف « الروح العارية » في الأدب . ولعل تأثيره الحقيقي في الأدب الأوروبي يعود الى شخصيته وحضوره أكثر منه لاعماله ، ومن بينها : « مراسم الدفن » (١٨٩٣) ، و « أبناء الشيطان » (١٨٩٧) ، ومجلداته عن الذكريات والسيرة الذاتية في السنوات اللاحقة .

رينشاردسون ، دوروثي : ١٨٧٣ – ١٩٥٧ ، روائية انكليزية ، مجددة مشهود لها في الرواية الحديثة بفضل روايتها ذات المجلدات الثلاثة عشر « زيارة الأماكن المقدسة أو الحج » (١٩١٥ – ٣٨) . وفيها تحاول أن تأتي بـ « مقابل انثوي للواقعية الذكرية الراهنة » حيث لـ « الواقع موضع التأمل » « صوته المسموع » . وتتمخض النتيجة عن استخدام تقنيات المونولوج الداخلي التي أرهصت بالانجازات الفنية لفرجينيا وولف وجويس ، رغم أنها كانت أقل نجاحاً منها .

ريلكه ، راينر ماريا : ١٨٧٥ – ١٩٢٦ ، شاعر نمساوي ومفسر وشديد الحساسية للوعي والشعور في العصر الحديث. وإذ كان متوحداً، « بابا نويل الوحدة والتفرد » (كما نعته دبليو. أتش. أودن) ، ومكتفيا بذاته دون جذور ، وشديد التأنق في فنه كما في حياته ، فقد وضع العالم ، وناسه ، وأشياءه على مقربة منه لاخضاعها جميعاً (وداخلية العالم التي تقع وراءها) الى التفحص المكثف الذي لا يساوم لرؤيته الخاصة . هذا ، ويتقفى شعره الغنائي في سنواته الأولى والمتوسطة – « قصائد أولى » (وكتبت بين عامي ١٨٩٩ – ١٩٠٤ ، ونشرت عام ١٩١٣) ، و « دفتر الساعات » (١٩٠٥) والمجلدين الاثنين لـ « القصائد الجديدة » (١٩٠٧ – ٨) – مسارا فكريا يمتد من التأملي والصوفي الى كلفة بالملموسية الأكبر للأشياء « والتي يتم الشعور بها وخبرتها رغماً عن ذلك كامتداد للكينونة الفردية . ويرجّع نثره – «قصص الاله» (١٩٠٠) ،

و « حكاية غرام وموت كورنيت كريستوفر ريلكه » (١٩٠٦) وبشكل فائق وملازم « مفكرة مالتي لأوريدس بريج » (١٩١٠) ـ يرجع صـدى هذا الانزياح في سجل مختلف ، بلغة تميل دائماً نحو حالة الشعر . وقد جاء انجازه الشعري السامق والطاغي قبل فترة قصيرة من وفاته كانفلات من تقييد شديد : « سوناتات أورفيوس » (١٩٢٣) و « مراثي دوينو » (١٩٢٣) ، حيث يستكشف فيهما بخلو كبير من العاطفـة احساسه الوهمي بطبيعة الكينونة والمعنى .

رولان ، رومان ، ١٨٦٦ ـ ١٩٤٤ ، روائي ، ومسرحي ، ورجل علم فرنسي ، بدأ عمله كباحث موسيقي ومؤرخ للفنون قبل ان يتحول الى الأدب الخيالي . وبدأ يظهر له في « الدفاتر النصف شهرية » لبيغي في عام ١٩٠٤ « الرواية النهر » (وهذه تستعرض أجيال أسرة بكاملها ـ المترجم) و « جان كريستوف » في شكل سلسلة وذلك عندما كان عمره ثمانية وثلاثين عاما ، واستمر كذلك حتى ١٩١٢ . أما مجلده من المقالات المهادنة « فوق العراك » فقد صدر في سويسرا عام ١٩١٥ وكان السبب في نيله جائزة نوبل في وقت لاحق من ذلك العام . هذا ، وان رواياته لما بعد الحرب ، ومن ضمنها « النفس المسحورة » (١٩٢٢ ـ ٣٣) تمتاز بالجودة ، ومسرحياته سهلة الاخراج ، ودراساته السيرية عـن العباقرة (ومنهم بيتهوفن ، ومايكل انجلو ، وتولستوي وغاندي) مؤثرة .

شنيتزلر ، آرثر ، ١٨٦٢ ـ ١٩٣١ ، مسرحي وروائي نمساوي ، وضع يده بشكل متفرد على مناخ التفسخ والانحطاط الذي ساد في فيينا عند منعطف القرن . يوفـر الجنس ، والتهكم ، والكآبة ، والفطنة ، والاحباط ، والخيبة ، والحذلقـة ، العناصر لكثير من أبرز أعماله : « أناتـول » (١٨٩٣) ، « حـب » (١٨٩٦) ، « الكاكادو الأخضر » (١٨٩٩) ، « رقصة » (١٩٠٠) .

شو ، جورج برنارد ، ١٨٥٦ ـ ١٩٥٠ ، مسرحي ، وروائي ، وناقد آيرلندي ، رسم مواصفاته الخاصة عن الكاتب المسرحي الحديث بالاشارة

الى ابسن (جوهر الابسنية ، ١٨٩١) ومـن ثم شرع يعمل بها كما في مسرحياته الأولى : « بيوت الأرامل » (١٨٩٢) ، « الانسان والسلاح » (١٨٩٤) ، « كانديدا » (١٨٩٤) . واذ هو مجادل لا يعرف الخجل ، ويرى في المسرحية واسطة للنقاش ، ووسيلة للتغيير الاجتماعي ، فقد استخدم ظرفه اللاذع والهدّام ـ كما على سبيل المثال ، « الانسان والسوبر مان » (١٩٠١) و « بيغماليون » (١٩١٢) ، و « بيت القلوب المحطمة » (١٩١٣ ـ ١٦) ، و « العـودة الى ميتوشالح » (١٩٢١) و « سان جون » (١٩٢٣) ـ لمهمة جعل العرض المسرحي مناسبة لتغيير العقـول .

سيلا نبا ، فرانس ايميل ، ١٨٨٨ ـ ١٩٦٤ ، روائي وكاتب قصة قصيرة فنلندي ، حاز على جائزة نوبل في عام ١٩٣٩ ، له صلاته الواضحة مع ميترلنك ، ومع هامسون ، و (بمعنى محدد) مع د. هـ. لورانس . يعنى بالجوانب الاكثر جوهرية في الطبيعة البشرية ، وبالصفات البدائية للحياة الفلاحية ، والدوافع الجوهرية للرجال والنساء . وقد لاقت روايته الأولى «Elämä ja aurinko» (١٩١٦) استحسانا نقديا فوريا رغم أنه محدود من الناحية الجغرافية . يستمد شهرته الأوسع بصورة رئيسة من « الارث المعتدل » لـ «Hurskas Kurjuus» (١٩١٩) ، ومن «Nourena nukkunut» (١٩٣١) التي لاقت استحسانا عالميا، وترجمتها « غفا وهو شاب » .

شودربيرغ ، هجالمار ، ١٨٦٩ ـ ١٩٤١ ، روائي سويدي، له جذوره الضاربة في الأدب الاسكندنافي المضطرب للثمانينيات ، وله صلاته الخاصة مع جورج برانديس ومع ستريندبرغ في فترة كتابته الأولى . وقد رسخته روايته السيرية جزئيا « فتوة مارتن بيرك » (١٩٠١) ، والتي أتبعها بروايته الموحية بشكل رائع وأنيق « الدكتور غلاس » (١٩٠٥) ، رسخته كمحلل فائق الحساسية للحالة الحديثة .

في أسلوبه النثري تبين صلته ومشابهته لأناتول فرانس ، وكذلك لمواطنيه الاسكندنافيين هرمان بانغ و ج. ب. جاكوبسن . وفي لاحق حياته قادته معتقداته أولا في اتجاه معاد للمسيحية ، ومن ثم الى معاداة النازيــة .

سود رغران ، اديث ، ١٨٩٢ ـ ١٩٢٣ ، شاعرة فنلندية ـ سويدية، أول شاعرة حداثية عظيمة في اسكندنافيا (يبدو شعر لاجر كفيست الأول بالمقارنة مع شعرها في حداثة سنّه و فرعيا (ثانويا)) وكاتبة بوسعها أن تحوّل الأساليب الجديدة لمعاصريها الروس والألمان الى لغة شخصية أصيلة في مزج للتكثيف الحاد النشوة الذي نقع عليه في الشعر الحر مع الصرامــة المنطقيــة للتعبيــر . في قصائدهــا التي كتبــت بالسويدية ـ « قصائد » (١٩١٦) ، « قيثارة أيلول » (١٩١٨) « المذبح الوردي » (١٩١٩) ، « طيف المستقبل » (١٩٢٠) ـ روحها « تكتشف صدفتها » . هذا ، وتتميز قصائدها الأخيرة بالانتظام والتوق العاطفي ، وقد جمعت في « الأرض التي لا وجود لها » (١٩٢٣) .

شتادلر ، ارنست ، ١٨٨٣ـ١٩١٤ ، شاعر الماني قتل في الحرب . تسود في مجموعته الشعرية الأولى « بريليديوم » (١٩٠٤) نغمة الكآبة المترفة على طريقة هوفمانستال وجورج . لم يصدر له أي شيء مرة أخــرى حتى الســنوات الأخيرة مــن حياته (في الدوريتين « العمل » و « الانطلاق ») هذا ، وتختلف هذه القصائد الأخيرة في توليفتها عن الأولى ، وتستخدم جميع موارد الشعر الحــر بهجوم قارع يتم فيــه تصوير ألمانيا الجديدة ذات المصانع وجسور السكك الحديدية في حمأة هلع وذعر من صور مفككة .

شتاين ، جيرترود ، ١٨٧٤ ـ ١٩٤٦ ، روائية وشاعرة نثر أمريكية، درست علم النفس والكتابة الأوتوماتيكية مع ويليام جيمس قبل انتقالها الى باريس عام ١٩٠٣ . ومع جمعها للوحات في باريس عقدت صداقات

مع بيكاسو ، وماتيس ، الخ ، وسعت الى توفير مقابل لفظي لاعمالهم . واذا كانت في « ثلاث حيوات » (١٩٠٩) متأثرة بجيمس وفلوبير فان « صنع الأمريكان » (وكتبت قبل الحرب ، وصدرت عام ١٩٢٥) هي محاولة لتحقيق متصل تكعيبي مكاني ــ زماني . ويمكن القول عن طرائقها أنها متزامنة ، لا منطقية ، تعتمد التكرار ومراكمة الموتيف اللفظي . هذا ، ويتولد عن البساطة في المفردات تعقيد في اعادة التشكيل الذي ينتفى نموذجا ما ، وهذه الطريقة اوضح ما تكون في رسم الشخصية في بعض تصويراتها اللفظية للاشخاص ، مما له نظائره التكعيبية المباشرة . وبحدود عقد العشرينيات رسمت في ٢٧ شارع فلوروس ، الأب الروحي للجيل الجديد المهاجر ، وقد اقتدى بمفرداتها في صور شتى كشيرون (شيروود اندرسون ، وهمنغواي ، على سبيل المثال) . لكن تزارا وآخرين هاجموها لتزييفها المبادىء الحداثية الأساسية ، ولبساطتها الكامنة في كتاباتها .

ستيفنس ، والاس ، ١٨٧٩ ــ ١٩٥٥ ، شاعر أمريكي ، موظف تنفيذي لدى شركة تأمين ، أنتج مؤلفه الرئيس في أوقات فراغه . وقد بدأ الكتابة زمن النهضة الحداثية في الشعر الأمريكي حوالي ١٩١٢ لكنه لم يكتب مجلدا حتى « الهارمونيوم » (آلة تشبه الأرغن ــ المترجم) في عام ١٩٢٣ . نلمس في أعماله أصولا رمزية واضحة لكنها تسير في شكل تطور منطقي ونقي ، فهي شعر العمل الشعري الحديث ذاته ، يسعى لخلق أدب خيالي هام في عالم ما بعد ديني وما بعد حلولي . وان الكثير من العبارات المفتاحية في الحركة الحداثية ــ الفضب لأجل النظام ، الأدب السامي ــ هي تعابير ستيفنس . وقد تم نشدانها بشكل تكتيكي وصارم خلل عمل فيه كل قصيدة تشكل حالة خاصة من حالات الادراك ، علاقة قائمة بين المدرك والمدرك (بالكسر والفتح على التوالي) . وقد جمعت تأملاته النثرية بشأن الخيال المحدث في « الملاك الضروري » (١٩٥١) .

ستريندبرغ ، يوهـان أوغسـت ، ١٨٤٩ ــ ١٩١٢ ، مسـرحي ، وروائي ، وشاعر ، ومراسل غزير الانتاج سـويدي . هو عبقرية قلقـة ووسواسية ، تجريبي جسور ، غزير الانتاج بشكل لا يصدق . تنقسم حياته وتآليفه الـى قسمين يفصـل بينهما انهيـار عصبي ــ « أزمتـه الجهنمية » لأعوام ١٨٩٥ ــ ٧ . مسرحياتـه الأولى تاريخية (السـيد أولوف ، ١٨٧٨) وواقعية (الأب ، ١٨٨٧ . مس جوليا، ١٨٨٨ ،الأقوى، ١٨٨٩) ، وما بعد الجحيم (اي : الأزمة الجهنمية) هي أيضاً تاريخية أو (ما هو أهم) تعبيرية : « الى دمشق » (١٨٩٨ ــ ١٩٠٤) ، «مسرحية الحلم » (١٩٠٢) ، « سوناتة أو موسيقى الشبح » (١٩٠٧) . وقـد شغلته طوال حياته مشكلات الذنب ، والخطيئة، الحالات العقلية الخفية، والشاذة ، والعلاقات بين الجنسين .

سوبرفاي ، جول ، ١٨٨٤ ــ ١٩٦٠ . شاعر ، روائي ، ومسرحي فرنسي ، تتسم قصائده الغنائيـة (والتي نسمع فيهـا نغمات لاتينية امريكية) بموهبة ما بعد رمزية فائقة البراعة والحساسية . هذا ، وإن الهم الذي حمله بخصوص المأزق البشري ــ كما علـى سبيل المثـال في « جاذبيات » (١٩٢٥) وفي اغلب المجلدات الشعرية التي تلت ــ واقعي، ودقيق العبارة ، وعذب في حزنه وأساه ، وينأى عن الازعاج .

سفيفو ، اينالو (الاسم المستعار لايتور شميتز)، ١٨٦١ ــ ١٩٢٨، روائي يهودي ــ ايطالي ولد في تريست في ظـل الامبراطورية النمسا ــ ــ هنغارية . تنقسم كتاباته الى مرحلتين . روايتان تهكميتان عن ابطال هامشيين يعانون مـن صعوبـة التكيف في عالم تربسـت البورجوازي المتفسخ : ظهرت «una vita» و «Senilita» (١٨٩٨) في التسعينيات ولم تصيبا إلا نجاحاً قليلا . في عـام ١٩٠٦ التقى سـفيفو جويس الذي شجعه: وقد أثمر هذا عن مزيد من الكتابة تضمنت فيما تضمنت قصصاً قصيرة وروايته المشهورة «La Conscienza di Zeno» «اعترافات زينو» (١٩٢٣) ، وهي رواية تمعن أكثر في التهكم تتناول بالدرس بورجوازياً قلقاً

يخضع للتحليل النفسي. هذا ، وإن أبطال سفيفو ، كما أبطال موزيل ، هم أناس دون صفات يطمحون بشكل غامض الى الحب والانجاز الثقافي ، انما بسيكولوجية تتأكل ذاتها وتضمحل يفلح سفيفو في اقتناصها وتصويرها بدقة لانتاج كوميديات متوترة ومشدودة ترافقها نغمات تراجيدية ، وقصص من الانخداع والانهزام الذاتيين المشروطين ثقافياً .

تراكل ، جورج ، ١٨٨٧ ـ ١٩١٤ ، شاعر نمساوي ، انتحر بينما كان يعمل كممرض على الجبهة الشرقية . أشعاره ـ «قصائد »(١٩١٣)، « سباستبان في المنام » (وظهرت بعد وفاته عام ١٩١٥) ـ محدودة النطاق لكنها تتسم بنغمة غاية في الايحاء . ومع كل الكآبة الرومانتية المحدثة التي تتسم بها مادة البحث فان عمله يبدي (تخطيطة) تجريدية قوامها الرموز والألوان ، موسيقية ليس بعذوبة الصوت بل بقدرتها على اثارة الاستجابة من اللاشعور . وكما في الموسيقا والرسم النمساويين في تلك الآونة فان الاشارات المبالغ فيها للحركة الرومانتية المتأخرة قد دخلت من قبل في عملية تجول الى الشكلي ، والمجرد ، والمحدث .

تزارا ، تريستان ، ١٨٩٦ ـ ١٩٦٣ ، شاعر فرنسي أسس في عام ١٩١٦ الحركة الدادائية في زوريخ (انظر بيان أيلول الدادائي ، ١٩٢٠)، وبعد اربع سنوات استقر في باريس حيث ساعدت أفكاره ، بمساعدة ووساطة بريتون وأراغون ، على الدفع باتجاه ظهور الحركة السوريالية. هذا ، وما يسم عمله الأوسط ، ولا سيما « الرجل التقريبي » (١٩٣١) التجريب الألسني الجسور، ونبذ مجرد النظام العقلاني في الفكر والكلمة، والولع بالوحشي والفوضوي . أما عمله المتأخر فهو منتظم على غير توقع.

اونامونو ، ميغويل دي ، ١٨٦٤ ـ ١٩٣٦ ، كاتب ومفكر اسباني ، وجد كرباً فكرياً عميقاً لكن مثمراً في المعضلة ـ التي شعر بأنها جوهرية لمجمل الوجود ـ التي تتناول كيفية التوفيق بين دوافع الانسان اللاعقلانية ، واللا شعورية، والحدسية وخدع التفكير العلمي ، العقلاني، التحليلي . وقد حفز على مؤلفه «Amor y Pedagogia» (١٩٠٢)

جزئيا ــ وهو استكشاف باكر لهذه المعضلة ــ قراءته ليكر كيفارد وويليام جيمس ، وبرغسون . وقد قدّم تحليلاً أكثر روية واوسع تأثيراً في «Del Sentimento tragico de la Vida» (١٩١٣) و «La agonil del Christianismo» (١٩١٤) وعمله الابداعي الآخر في المسرحية والقصة القصيرة .

فاليري ، بول ، ١٨٧١ ــ ١٩٤٥ ، شاعر وناقد فرنسي ، تأسست شهرته في شبابه ككاتب نثري تحليلي وتاملي ــ ولا سيما من خلال « مدخل الى طريقة ليوناردو دافنتشي » (١٨٩٥) و « أمسية مع السيد تيست » (١٨٩٦) ــ وكمؤلف لقصائد عارضة في المجلات الأدبية لذلك العقد . ولم يكرس نفسه بجدية لكتابة الشعر إلا عند بلوغه سن الأربعين : فقد شهدت سنة ١٩١٧ استكمال ونشر «القارب الفني» الذي لقي اعترافاً فوريا كإنجاز شعري كبير . وقد أتبعه عام ١٩٢١ ب : «مفاتن» وهو مجموعة مختارات اشتملت على قصيدة «المقبرة البحرية» العظيمة . هذا ، ويتخلل كامل شعره كالجوهر اهتماماته الفكرية الواسعة النطاق على نحو مدهش ــ ولم تلمس فاعليتها الى أن نشرت المجلدات التسع والعشرون من « الدفاتر ١٨٩٤ ــ ١٩٤٥ » بعد وفاته .

فيرهيرن ، اميل ، ١٨٥٥ ــ ١٩١٦ ، شاعر بلجيكي تحفز قصائده على نمط الشعر الحر بقوتها التقريرية الوفيرة ، وعدم سلاستها النحوية ، وتقديرها للمقدرة وإيمانها بأخوية الانسان ، على عقد مقارنة مع والت ويتمان ، وقد تحوّل من الطبيعية الأرثوذكسية لعقد الثمانينيات الى أسلوب يتوجه صوب الرمزية بشكل أكبر ــ في « الفزوات الهلاسية » (١٨٩٣) ، « القرى الوهمية » (١٨٩٥) و « المدن ذات المجسات » (١٨٩٥) . كما تعكس « الايقاعات السامية » (١٩١٠) شيئاً من انشغاله اللاحق بالتصنيع وعظمته وعبوديته .

فيرلين ، بول ، ١٨٤٤ ــ ٨١٩٦ ، شاعر فرنسي ملعون ، ابتعد باطراد عن الأسلوب البرناسي في قصائده الأولى « قصائد زحلية »

(١٨٦٦) و « اعمال نبيلة » (١٨٦٩) صوب الأسلوب الشخصي والجديد ــ المائــل ، الانطباعي ، الشديــد الموسيقية ، التجريبــي من الناحيــة العروضية ــ في « اغان عاطفية دون كلمات » (١٨٧٤) . وقــد تسبب حكم بسجنه سنتين (١٨٧٣ ــ ٧٥) لمحاولته قتل رامبو (الذي دخــل حياته بشكل مزعج جداً) في ازمة دينية ، وعودة الى المذهب الكاثوليكي ــ ودون انعدام للصلة ــ تضمين «الحكمة» (١٨٨١) وعمله اللاحق ثانية نظاماً اكثر تقليدية في شعره ، من ناحيتي الشكل والمضمون . هــذا ، ويتقفى عمله اللاحق ــ « الغابر والحديث » ــ خطــاً بيانياً يتدنى من حيث النوعية .

فيديكند ، فرانك ، ١٨٦٤ ــ ١٩١٨ ، مسرحي الماني عمل أيضا ممثلا وفناناً في الملاهي. توج في « يقظة الربيع » (١٨٩١) عملاً من الارتياد الأدبي في الدوافع الجنسية والشهوانية داخل الفرد والمجتمع . أمــا « روح الأرض » (١٨٩٥) و « صندوق باندورا » (١٩٠٤) ــ وتعرفان معاً ب : مسرحيتي لولو التراجيديتين ــ فتتقفيان مسيرة النفس البدائية خلل بيئة المدينة الحديثة المفسدة . هذا وتجمل مقدمته لأحد مجلدات القصص القصيرة في عام ١٩٠٥ ، « الحب ، الجنس ، الهوى ، فلسفته عن الحياة والفن » .

وايلد ، أوسكار ، ١٨٥٤ ــ ١٩٠٠ ، شاعر ، وناقد ، وروائي ، ومسرحي ، ورسول الانحلال ، آيرلندي المولد . ظهرت « قصائد » في عام ١٨٨١ ، لكن أفضل انجازاته تعود الى عقد التسعينات الذي هيمن عليه . يتجلى انخراطه في الحركــة الدولية افضل ما يتجلى ليس في الكوميديات المعروفة التي عرضت على خشبة المسرح (اهمية ان يكون المرء جادا (١٨٩٥) ، الخ) ، بل في الرواية المتسمة بالانحلال « صورة دوريان غراي » (١٨٩١) التي يعالج فيهــا مذاهب المتعة والفن ، وفي المسرحية « سالومي » ، وقد أخرجت في برلين عام ١٩٠٣ على يد ماكس راينهاردت .

ويليامز ، ويليام كارلوس ، ١٨٨٣ ــ ١٩٦٣ ، شاعر ، وروائي ، ومسرحي امريكي عمل كطبيب في رذرفورد نيوجيرسي . ومع كونه صديقا لازرا باوند في سنواته الباكرة ، ومتأثراً بعمق بالحركة التصويرية ، فإنه شدد على اسلوب تجريبي كان أمريكي الأصل ومتحرراً من الأممية الأوربية ومن التشاؤم معاً . يشكل عمله احتفالا محبوكاً ومنضبطاً ، بالناس ، وبالأشياء يعتمد على أعمال مضبوطة ودقيقة من الادراك تتحكم بها ايقاعات كلامية دقيقة : « ليس في الأفكار بل في الأشياء » . هذا ، وقد تركز تجريبه في الشعر والنثر طوال حياته في « كورا في الجحيم » (١٩٢٠) ، « الربيع وكل شيء » (١٩٢٣) « باترسون » (٤ مجلدات ١٩٤٦ ــ ٥٨) « قصائد متأخرة مختارة » (١٩٥٠) ، و « صور من بريوغل » (١٩٦٢) مما أثر في العديد من الشعراء الأمريكيين اللاحقين وساعد في تأسيس تقليد تجريبي أمريكي السمة .

وولف ، فرجينيا ، ١٨٨٢ ــ ١٩٤١ ، روائية وناقدة امريكية ، التزمت بالانشغالات الحداثية ــ الجمالية في بلومزبري عن طريق قرابتها لكلايف بل ، وصداقتها الروجر فراي وزواجها من ليونارد وولف قبل شروعها بكتابة الرواية بزمن . ظهرت روايتها الأولى « الرحلة للخارج » في عام ١٩١٥ ، لكن عملها التجريبي الأكبر يبدأ مع « غرفة يعقوب » (١٩٢٢) ويتمركز في : « السيدة دالواى » (١٩٢٥) ، « الى المنارة » (١٩٢٧) و « الأمواج » (١٩٣١) . وقد عنيت هذه الروايات الواضحة المعاداة للمادية ، ب « الذرات وقت سقوطها » ، وهي تعتمد على أعمال الوعي المفصلة بين الشخصيات ولدى المؤلف ، والاستخدام المعقد للرمزية والحس الجمالي الدقيق ، والاحساس القوي بالخيال الأنثوي باعتباره مرتبة ابداعية من الشعور بالمقارنة مع القساوة العقلانية للعقل المرتبطة غالباً في عملها بالذكر . ويمكن أن تبين حداثة السيدة وولف من بعض النواحي حداثة مدجنة لكنها تحوي نغمات باطنية حادة من الاقلاق والرعب ، والاستبصارات السوادية مما يرتبط دون شك بانتحارها عام ١٩٤١

ييتس ، ويليام بتلر ، ١٨٦٥ ـ ١٩٣٩ ، شاعر ومسرحي آيرلندي كتب الشعر في سن مبكرة ـ « سياحات اويزين » (١٨٨٩) ، « الريح بين القصبات » (١٨٩٩) ـ المشبع بجو منعطف القرن . في مختاراته ـ « مسؤوليات » (١٩١٤) ، « الاوزات البريات في كول » (١٩١٩) ، « مايكل روبارتس والراقصة » (١٩٢١) و « البرج » (١٩٢٨) ، و « الدرج المتعرج » (١٩٣٣) ، و « قصائد أميرة » (صدرت عام ١٩٣٩) يعطي تفاعل النوستالجيا (الحنين) الى الشباب مع الفلسفة الأفلاطونية المحدثة وسمة (شديدة الغرابة) من الروحانية ، والشعر غنى متفرداً في الايحاء. هذا ، وتغلب صفة الغرابة غالباً على الأفكار المنضمنة في قصائده (أنظر رؤيا ، ١٩٢٦) ، لكن العاطفة والدقة اللتين يسبغهما على تعبيرها الشعري يعطيانها سمواً لا تقع عليه في المصادر التي استقيت منها . وعلى الرغم من أن مسرحياته تأتي في المرتبة تالياً لشعره فإن لها سحرهـا الخاص. فهي تنراوح من الغموض الرومانتي في « الكونتيسة كاتلين » (١٨٩٢) الى التعبيرية الكئيبة في « عند بئر الصقر » (١٩١٧) و « المطهر » (١٩٣٩) وكوميديا الفارس (المهزلة) الغريبة العجيبة « الملكة اللاعبة » (١٩١٧) و « بيضة مالك الحزين » (١٩٣٨) .

يسينين ، سيرجي ، ١٨٩٥ ـ ١٩٢٥ ، شاعر روسي ، أسـهم في تكوين مجموعة الشعراء التصوريين في عام ١٩١٩ . واذ هو متحدر من أصول فلاحية بسيطة فقد التفت في فترة ما قبل الثورة الى كتابة القصائد الخالية من الفن والمعبرة عن الحياة البسيطة . وفي العشرينات ، وعلى اثر تحرره من وهم النظام ، الجديد ، قاده الاحساس بالغربة الى أن ينشد رضى النفس في السفر العاجل ، وفي نمط قلق وغير مستقر من الحياة ، وفي المشروبات الروحية ، وفي سلوك كان يتباهى اما دعاه بـ : « الغوغائي» هذا وتتميز قصائده الأكثر بوحا في تلك السنين بقدرتها الفائقة على تحريك المشاعر . تزوج لفترة من الزمن من الراقصة ايزادورا دانكان . وفي عام ١٩٢٥ انتحر .

زامياتن ، يفجيني ايفانوفيتش ، ١٨٨٤ ــ ١٩٣٩ ، روائي وناقد روسي . حفزه رأيه في أن التغيير الاجتماعي والثقافي يتألف أساساً من من سلسلة من « الهرطقات » ، واعتقـــاده ــ المعبر عنه في ممارسته الابداعية ونقده معاً (مثلاً ، « عن الثورة الأدبية » (١٩٢٤) ــ بأن الفن بحاجة الى مقاومة التهديد الخطر على طبيعته واستقلاليته والذي يأتيه من الضغط السياسي دائما ، حفزه على تشكيل مجموعة من الكتاب الروس في عام ١٩٢١ تعرف بـ : الأخوة سيرابيون ، والتي استلهمت هذه الآراء وغيرها . وتعود أشهر رواياته « نحن » (١٩٢٠) وهي عمل على النمط التنبؤي الويلزي ــ الهكسلي ــ الأورويللي (نسبة الى : ويلز ــ وهكسلي ــ وأورويل : المترجم) و « قصة عن أهم الأشياء » (١٩٢٤) ــ الى الفترة التي سبقت اختلافه مع النظام السوفييتي واتخاذه في عام ١٩٣١ باريس منفاه الطوعـــي .



فهـرس المحتويات

الجـزء الثـاني

٢٥٠٠ ط١ / ١٠ / ١٩٩٨

هذا الكتاب عن حركة الحداثة عواصمها (برلين، أثينا، براغ، نيويورك، باريس...) مدارسها أو المدارس الأدبية وماتبنته منها (الرمزية، السريالية، الانطباعية، الدادائية، المستقبلية..) الأجناس الأدبية الحديثة، (الدراما، القصة، الشعر الغنائي..) الحداثة في روسيا قبل الشيوعية في بداياتها وأخيراً مشكلاتها واشكالاتها كما رأتها المدارس والأجناس الأدبية... وذلك طوال أربعين عاماً ممتدة من ١٨٩٠- ١٩٣٠ (أربعون سنة).

فالحداثة هي هنا أنماط التعبير التي يبدعها كل مؤلف ليؤدي حداثته من وجهة نظر المدرسة التي ينتسب إليها فيما كانوا زمان محددين ولأول مرة يظهر كتاب يحاول مؤلفوه أن يحيطوا بمشكلات تاريخ الآداب العالمية من حيث هي مشكلات حديثة وحداثية، في حين أن الكتب عن الحداثة التي نشرتها وزارة الثقافة وتنشرها دور نشر أخرى كثيرة تعالج مفهوم الحداثة أو واقع التحديث. يزيد من قيمة الكتاب أن مؤلفيه، كل منهم متخصص في المسألة التي يعرف.

وكتابنا إلى ذلك يحقق واحداً من الأهداف التي تسعى وزارة الثقافة إلى تحقيقها وهي وضع القارئ في قلب مشكلات عصره.

الترجمة جيدة.

طُبعَ في مَطَابع وزارَة الثقَافَة

دِمَشق ١٩٩٨

سعر النسخة داخل القطر ٢٥٠ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل ٥٠٠ ل.س